

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'IMAGINAIRE DE L'ESPACE URBAIN MONTRÉALAIS
DANS *BIENVENUE À* ET *ASCENSION*,
DEUX DÉAMBULATOIRES AUDIOGUIDÉS D'OLIVIER CHOINIÈRE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
FRANCIS DUCHARME

FÉVRIER 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie Olivier Choinière d'avoir accepté de me confier les fichiers sonores, le film et les textes inédits sans lesquels ce mémoire n'aurait pas été possible. Je le remercie également pour les renseignements qu'il a pu me transmettre ou me confirmer à cette occasion et lors de nos communications électroniques.

Je remercie Shawn Huffman de m'avoir soutenu et inspiré pendant une partie importante de ce projet, ainsi que de m'avoir permis de travailler à ses côtés dans son groupe de recherche aux enjeux passionnants, « En marge de la scène : espaces de l'inconfort » (Figura, CRSH). Ce mémoire est grandement redevable de lui. Je regrette sincèrement que des problèmes de santé, indépendants de sa volonté, l'aient empêché de mener jusqu'au bout la direction du mémoire.

J'adresse mes remerciements à Lucie Robert d'avoir accepté de superviser ce projet aussi tardivement et d'avoir assumé cette supervision avec une disponibilité et une rigueur exceptionnelles.

Je remercie Marie-Eve Blanchard, ma conjointe, pour son indispensable soutien intellectuel et affectif, de même que les membres de nos deux familles.

Je reconnais l'aide financière du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour la première année de ce projet et, pour la deuxième année, l'aide du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC).

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
THÉORIES POUR UNE ANALYSE DES DÉAMBULATOIRES AUDIOGUIDÉS	8
1.1 Formes théâtrales liées aux déambulateurs audioguidés	8
1.2 Enjeux de la ville et figures du marcheur urbain	26
CHAPITRE II	
<i>BIENVENUE À</i> : UN MAUVAIS RÊVE TOURISTIQUE	46
2.1 Forme et fonctionnement général de l'œuvre	47
2.2 La mise à mal du touriste-client et l'espace urbain sans lieu	54
2.3 Rapport topophobique et cauchemardesque à l'espace urbain	58
2.4 La ville familière, mais inquiétante	65
2.5 La ville comme espace initiatique	68
CHAPITRE III	
<i>ASCENSION</i> : L'EFFONDREMENT DU SENS DE LA MONTAGNE	74
3.1 Forme et fonctionnement général de l'œuvre	75
3.2 Ambivalence et mise à mal du tourisme coutumier historique et chrétien	80
3.3 Ambivalence du récréotourisme marginal (nature, sport, art)	88
CONCLUSION	104
ANNEXE 1	
ITINÉRAIRE ET STRUCTURE DE <i>BIENVENUE À</i>	109
ANNEXE 2	
ITINÉRAIRE ET STRUCTURE D' <i>ASCENSION</i>	113
ANNEXE 3	
PLAN DU SENTIER OLMSTED DU PARC DU MONT-ROYAL	115
BIBLIOGRAPHIE	116

RÉSUMÉ

Ce mémoire se penche sur une forme théâtrale, les déambulatoires audioguidées, qu'écrit et met en scène l'auteur dramatique québécois Olivier Choinière. Contrairement à la plupart des pièces de théâtre de rue, le texte occupe ici une large place grâce au dispositif de l'audioguide, offert aux participants, qui leur indique aussi l'itinéraire à suivre. De la production de Choinière, ce mémoire retient un corpus de deux déambulatoires audioguidés joués dans des rues et des lieux publics montréalais : *Bienvenue à* (2005), et *Ascension* (2006). L'objectif est de situer le propos de ces œuvres par rapport aux discours sociaux sur l'espace urbain et de montrer l'apport spécifique de cette forme inusitée de théâtre dans la manière de concevoir la ville.

La question du sens de l'espace est centrale dans ces pièces, mais elle est soulevée implicitement et avec ambivalence. Le texte, l'ambiance sonore enregistrée et la mise en scène produisent des effets de proximité et de décalage entre l'espace réel et l'espace fictionnel. Ils expriment et suscitent un profond malaise face à la ville. Différents enjeux de cet inconfort psychologique sont discutés dans l'analyse : la solitude dans la foule, l'écologie, l'urbanisme, l'insécurité, le tourisme, la valeur sacrée, historique ou affective de certains lieux. L'ambivalence et l'ironie complexe des œuvres par rapport à ces aspects du sens du lieu provoquent des réflexions chez le public, l'incitent à l'engagement, mais sans lui imposer une prise de position donnée. Les deux déambulatoires sont étudiés dans des chapitres distincts pour mieux souligner leurs dissemblances sur ces questions et l'évolution dans la démarche de l'auteur.

Le préambule théorique du mémoire rend compte d'abord d'une recherche sur les diverses formes esthétiques dont s'inspire Choinière, en considérant notamment la dimension institutionnelle du choix du lieu scénique. Il présente les figures de marcheur évoquées, surtout celles du touriste, du myste, du pèlerin et de l'écrivain flâneur. Ces figures sont introduites par une synthèse des enjeux de l'imaginaire de la ville, selon des théories d'urbanisme, de sociologie, de géographie et d'anthropologie. La perspective géopoétique, qui, sur le plan de l'analyse, convoque des théories de l'espace pour étudier la littérature, est une influence théorique majeure de cette recherche. Sur le plan de la création, l'atelier québécois de géopoétique La Traversée privilégie le contact direct avec l'environnement et le territoire comme source d'inspiration, notamment par la déambulation (Carpentier). On observe des motivations semblables dans les déambulatoires de Choinière, mais aussi plusieurs différences.

Mots clés : théâtre de rue, déambulatoire, audioguide, Olivier Choinière, récréotourisme initiatique, espace urbain, ville, Montréal.

INTRODUCTION

Olivier Choinière est l'un des très rares auteurs québécois à produire un grand nombre de textes dramatiques pour des productions en extérieur et à les publier (*Jocelyne est en dépression*, 2002a; *Beauté intérieure*, 2003a) ou à les rendre disponibles au Centre des auteurs dramatiques (*Bienvenue à*, 2005a)¹. En effet, au Québec, les textes occupent une place secondaire dans le théâtre hors salle et leurs auteurs les publient rarement, comme l'indiquent les résultats provisoires du groupe de recherche « En marge de la scène : espaces de l'inconfort » (CRSH) dirigé par Shawn Huffman à l'Université du Québec à Montréal². Le théâtre de rue ou de *squat* apparaît habituellement comme une activité marginale dans une carrière d'artiste, comme une expérimentation passagère ou encore comme une sorte d'antichambre pour accéder à la scène institutionnelle. Aussi, les conditions matérielles de présentation de ces pièces — telle la piètre acoustique de la plupart des lieux publics extérieurs — favorisent les formes théâtrales avec peu de texte écrit, comme le mime, la danse-théâtre ou l'improvisation. De même, les études sur le théâtre de rue ne portent presque jamais sur des textes, mais plutôt sur les intentions, le jeu, la mise en scène, ou la scénographie.

L'absence d'étude littéraire de fond sur ce domaine marginal de l'écriture dramatique, ainsi que l'intérêt esthétique des textes de théâtre de rue du cas d'exception d'Olivier Choinière sont les premières motivations de ce mémoire. Il serait toutefois impossible de couvrir convenablement dans ce travail toutes les œuvres de Choinière présentées hors des

¹ On lui doit aussi un grand nombre de pièces écrites pour le théâtre en salle, dont *Venise-en-Québec* (2006) et *Félicité* (2007) qui ont été publiées chez Dramaturges Éditeurs.

² En tant qu'adjoint de recherche de ce groupe de janvier 2006 à juin 2008, j'ai travaillé à la création d'un premier répertoire des troupes québécoises de théâtre de rue et de *squat*. J'ai alors recensé 54 troupes, dont 39 sont encore actives dans le théâtre de rue ou de *squat* (les autres ont été dissoutes ou se sont réorientées). Ce n'est que la pointe de l'iceberg, car les associations brèves ou ponctuelles de praticiens et de nombreuses petites productions, peu couvertes par la critique, bénéficiant de peu de promotion, échappent à ce recensement.

salles de théâtre³, lesquelles sont elles-mêmes seulement une partie de sa production, qui comprend plus de vingt textes dramatiques⁴. Cet auteur prolifique, né à Granby en 1973 et diplômé en écriture dramatique de l'École nationale de théâtre du Canada en 1996, a reçu une couverture critique composée notamment de plus de 450 articles de journaux⁵. La seule étude universitaire réalisée jusqu'à maintenant est le mémoire de maîtrise en art dramatique de Geneviève Berteau-Lord, « Le lieu de la révolte : dramaturgie et engagement dans le théâtre d'Olivier Choinière » (2004). Ce mémoire analyse la pièce *Autodafé*, mise en scène par André Brassard au théâtre La Chapelle en 1999. Il montre que cette œuvre a joué un rôle inaugural dans la carrière de Choinière en lui taillant une position de jeune intellectuel engagé dans le champ théâtral québécois. Depuis que les textes de Choinière ont commencé à être joués par des professionnels de renom⁶, le plus souvent, toutefois, la critique s'intéresse davantage à ses expérimentations formelles qu'à son engagement. La conclusion de Berteau-Lord invite à poursuivre l'analyse du parcours de l'auteur et des formes de son engagement en considérant le choix d'écrire des pièces pour des espaces scéniques non théâtraux.

On peut classer les pièces de Choinière jouées en extérieur en deux groupes. En premier lieu, il travaille à la conception des projets collectifs d'« événements socio-théâtraux⁷ » du Théâtre du Grand Jour : il écrit un tableau pour le parcours théâtral en voiture, conçu pour un

³ On compte onze œuvres dramatiques de l'auteur écrites pour le théâtre hors salle. On consultera à ce sujet la bibliographie, qui n'inclut pas le déambulatoire audioguidé le plus récent, *Vers solitaire (out)*, présenté l'été 2008.

⁴ Plus de trente si on inclut toutes les participations de l'auteur à des collectifs, à quoi il faut ajouter huit traductions de pièces anglophones et plusieurs essais.

⁵ Voir la bibliographie, non exhaustive, pour les articles de journaux cités. Le dossier de presse le plus complet sur Choinière se trouve au Centre des auteurs dramatiques (CEAD). L'École nationale de théâtre du Canada tient aussi un dossier sur lui.

⁶ En 1998, le *Bain des raines* est joué notamment par André Brassard à la piscine désaffectée du Bain Saint-Michel, et *La Légende du manuel sacré* (coécrite avec Huy-Phong Doan) est présentée à l'Espace libre par le Nouveau Théâtre Expérimental.

⁷ Cette appellation apparaît après coup, dans le programme de la pièce *Félicité* (écrite par Choinière et présentée par le Théâtre du Grand Jour, au Théâtre La Licorne, en 2007), pour décrire certaines réalisations du metteur en scène et directeur de la compagnie, Sylvain Bélanger.

spectateur à la fois, *Mai 02 – Liberté à la carte* (2002b), puis l'un des trois « forfaits » de théâtre à domicile (chez le spectateur), *Les Grands Responsables* (2006b). En second lieu, en 2000, il fonde sa propre compagnie, « ARGGL!⁸ », avec laquelle il met en scène lui-même trois de ses pièces : *Tsé-Tsé* (2000a), *Agromorphobia* (2001) et *Jocelyne est en dépression* (2002a). Ces pièces sont présentées en fin août sur la terrasse du toit du Théâtre d'Aujourd'hui. Ce sont des pièces de théâtre d'été à la fois revendiquées comme ielles et parodiques du genre.

Cependant, ARGGL!, à partir de 2003, ne peut plus se produire sur le toit du Théâtre d'Aujourd'hui : une plainte du voisinage a révélé que les règlements de l'arrondissement interdisent une telle utilisation des toits dans cette zone⁹. La troupe se tourne donc vers une autre forme de pièces en extérieur, radicalement différente. *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)* (Choinière, 2005a), et *Ascension : pèlerinage sonore sur le mont Royal* (Choinière, 2006a), mises en scène par leur auteur, sont des pièces de théâtre de rue déambulatoire (ou des déambulateurs théâtraux), c'est-à-dire que leurs participants sont amenés à parcourir à pied les rues de la ville et divers lieux publics. La pièce *Ascension* a été produite seulement à Montréal, en 2006, alors que *Bienvenue à* l'a été à Shawinigan, en 2004, dans le cadre du Festival de théâtre de rue, puis à Montréal, en 2005, et à Ottawa, en 2006. Contrairement au fonctionnement habituel des parcours théâtraux, les « spect-acteurs¹⁰ » de ces déambulateurs ne sont pas guidés dans leur parcours par des comédiens ou par d'autres personnes présentes auprès d'eux¹¹. Chaque spect-acteur se promène seul en suivant des

⁸ « L'Activité Répétitive Grandement Grandement Libératrice! », aussi appelée « l'Activité ». Depuis le dernier déambulatoire, *Vers solitaire* (2008), la compagnie ne porte plus que ce second nom.

⁹ Étrangement, l'architecture du toit est conçue pour recevoir des spectacles, mais aucune autre compagnie n'y a donné de représentations. Voir à ce sujet l'article d'Ève Dumas (2003).

¹⁰ Ce mot-valise issu de la fusion de « spectateur » et d'« acteur » est employé abondamment dans les didascalies des textes pour insister sur le caractère actif des participants.

¹¹ Les parcours théâtraux, ou « *journeys* » (Mason, 1992, p. 156), sont l'une des trois principales formes de théâtre de rue mobile, selon la classification de Bim Mason. *Bienvenue à* intègre des comédiens et des figurants à certains moments du parcours, alors que le spect-acteur d'*Ascension* n'en rencontre aucun.

indications très précises données par des voix enregistrées sur la bande sonore d'un audioguide¹² qu'il porte sur lui tout le long de la marche. Cette particularité des pièces déambulatoires de Choinière motive le choix de la critique de les appeler des « déambulatoires audioguidés¹³ ». L'audioguide, non seulement donne des indications d'itinéraire, mais diffuse une ambiance sonore et un texte dramatique. Le caractère poétique et fictionnel de ce texte introduit dans le théâtre de rue une forte dimension littéraire.

Le premier déambulatoire audioguidé de Choinière, *Beauté intérieure*, malgré sa publication chez Dramaturges Éditeurs (2003a), n'a pas été retenu dans le corpus de ce mémoire parce qu'il est beaucoup plus indépendant du lieu scénique que le sont les déambulatoires ultérieurs¹⁴. Les trois pièces produites pour la terrasse du toit du Théâtre d'Aujourd'hui partagent aussi ce critère de discrimination. L'une d'elles, *Jocelyne est en dépression* (2002a), a été rejouée en salle, ce qui montre que le texte n'est pas strictement conçu pour une scénographie en plein air. Aussi n'avons-nous retenu aux fins de ce mémoire que les déambulatoires audioguidés *Bienvenue à* et *Ascension*, car ils sont conçus expressément pour une scénographie donnée et impossibles à adapter pour une autre. Nous n'avons pas non plus retenu les textes qui sont étroitement liés à un travail de création collectif ou qui comportent une grande part d'improvisation, c'est-à-dire les événements théâtraux du Grand Jour (2006b et 2002b) et le texte très bref de l'intervention de rue *Les Secours arrivent bientôt* (2005c). *Bienvenue à* et *Ascension* sont des œuvres autonomes, mais complémentaires. Elles ont pour avantage de nous permettre de comparer des objets dont les

¹² Il s'agit d'un baladeur ou d'un lecteur de MP3, mais les didascalies des textes utilisent le terme « audioguide », selon le mot couramment employé pour désigner l'accessoire qui donne des commentaires sonores dans les musées.

¹³ Il s'agit de l'une des nombreuses variantes par lesquelles l'auteur en entrevue de même que la critique journalistique qui reprend ses propos classent ce théâtre de rue. Même si l'orthographe d'usage est plutôt « audioguide » qu'« audio-guide », on trouve l'expression sous les formes suivantes : « déambulation urbaine audio-guidée » (Dumas, 2005, p. 9), « déambulatoire audio guidé » (Bérubé, 2005, p. 16) et « théâtre audio-déambulatoire » (Baillargeon, 2007, p. B8).

¹⁴ En effet, l'itinéraire était indiqué à l'avance plutôt que par l'audioguide, de sorte qu'aucune interaction n'était prévue avec l'environnement parcouru ou avec des personnes rencontrées.

principes de fonctionnement, les enjeux et l'espace scénographique (des lieux publics extérieurs de Montréal) sont semblables. Le caractère inusité de leur concept scénographique justifie d'y consacrer un mémoire.

En effet, nous rendrons compte de l'originalité des déambulateurs audioguidés, c'est-à-dire de leur utilisation scénographique inhabituelle de l'espace urbain extérieur. La ville y est le cadre de l'activité scénique, celle de la marche du spect-acteur, mais elle apparaît aussi comme un décor fictionnalisé et l'objet du regard sollicité par le texte. L'analyse sera donc centrée sur la nature particulière de la relation que les œuvres construisent entre l'espace scénique (réel) et l'espace dramatique (fictionnel). Le texte, l'ambiance sonore enregistrée et la mise en scène installent une grande proximité entre ces deux espaces au point de troubler la frontière de la fiction, mais ils produisent aussi des effets de décalage étranges. Ainsi, la question du sens de l'espace urbain est non seulement centrale dans *Bienvenue à* et *Ascension*, mais elle est traitée de manière particulièrement ambivalente et complexe. L'objectif du présent mémoire est aussi de détailler, de comprendre et de situer le propos de ces œuvres par rapport aux discours sociaux sur la ville, l'environnement et la société avec lesquels il entre en dialogue. Subsidiairement, nous tenterons de montrer l'apport spécifique de la forme des déambulateurs audioguidés dans la manière de concevoir la ville. Ainsi, la question de la relation à l'espace urbain sera l'axe central de la recherche et de l'analyse. Les diverses pistes de réponse quant à la signification, la valeur ou le rôle des lieux correspondront aux différentes sections des chapitres.

L'ambivalence de la frontière entre l'espace réel et la fiction suscite un malaise chez le spect-acteur. Les pièces soulèvent des questions sur plusieurs paradigmes de l'espace urbain : la solitude dans la foule, l'écologie, l'urbanisme, la sécurité, le tourisme, la valeur historique et affective de certains lieux. L'ambivalence et l'ironie complexe de l'œuvre amplifient l'inconfort psychologique, et les personnages énonciateurs sur la bande sonore expriment ce malaise. Celui-ci paraît destiné à provoquer des réflexions chez les spect-acteurs, à susciter chez eux l'action, donc à faire d'eux des « acteurs » de changement, comme le mot-valise qui les désigne le suggère. Cette hypothèse est d'abord inspirée par la place de l'engagement chez l'auteur. Comme Berteau-Lord l'a très bien montré dans son mémoire (2004), depuis le début de son association avec le Théâtre du Grand Jour en 1999, Choinière a pris position à

plusieurs reprises en faveur de l'engagement des auteurs et des artistes. Toutefois, il a de cet engagement une conception pleine de nuances; ses essais et ses textes dramatiques engagés adoptent un ton théorique ou autodérisoire plutôt qu'un ton pamphlétaire. Contrairement à quelques-unes des pièces précédentes de Choinière (principalement celles produites par le Théâtre du Grand Jour), l'engagement des déambulateurs audioguidés n'est ni explicite, ni annoncé. Aussi, il existe depuis longtemps un lieu commun selon lequel le théâtre de rue est volontiers associé à l'engagement¹⁵. Ce mémoire expliquera et nuancera ce lieu commun, notamment en insistant sur la dimension institutionnelle du choix du lieu scénique. L'analyse approfondie permettra de mesurer cet engagement dans la forme des pièces et dans leurs propos implicites. Peu importe que cette prise de position soit confirmée ou infirmée, l'analyse visera également à mieux comprendre la vision du monde des pièces étudiées.

Dans les déambulateurs, les spect-acteurs appréhendent l'espace par la marche. Or, plusieurs figures de marcheur sont imposées ou suggérées verbalement au spect-acteur, à qui le texte s'adresse directement par l'emploi de la deuxième personne grammaticale. D'abord, le marcheur urbain est un touriste, comme l'indique entre parenthèses le sous-titre de *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)*. La manière avec laquelle ARGGL! est présentée, à l'intérieur de la pièce ainsi que dans le discours publicitaire et journalistique, comme une compagnie de « récréotourisme initiatique » (Bélair, 2004, p. B7) semble très ironique, ce qui suggère que les déambulations proposées parodient l'industrie du tourisme pour décrier la vision strictement marchande des lieux urbains. Toutefois, l'adjectif « initiatique » de même que le mot « pèlerinage », dans le sous-titre d'*Ascension : pèlerinage sonore sur le mont Royal*, suggèrent paradoxalement une identité de myste (le sujet d'une initiation, selon Vienne [2000]) ou de pèlerin pour le spect-acteur. Nous considérerons donc également l'espace sous un angle religiologique. Plus largement, l'idée de la déambulation comme activité d'inspiration poétique remonte au moins à la posture du promeneur

¹⁵ En entrevue, Choinière reconduit cette idée à propos de ses déambulateurs : « Même si le propos ne l'est pas en apparence, il n'y a pas plus politique que ça. On ne plonge pas mieux dans la cité qu'en faisant une déambulation sonore » (Olivier Choinière, cité dans Angiolini, 2006).

romantique (Rousseau, 1984 [1782]) ou à celle du flâneur urbain baudelairien que Walter Benjamin (1989 [1929]) a commentée. Elle continue à être abondamment pratiquée et théorisée aujourd'hui.

Avant tout, la place de ces figures de marcheurs et l'ambivalence entre la fiction et l'espace réel s'expliquent par des enjeux propres à l'imaginaire de la ville. Nous présenterons donc plusieurs théories sur le sens et la valeur esthétique, spirituelle, écologique, historique, identitaire, économique et récréative donnés aux lieux urbains. La perspective géopoétique qui, sur le plan de l'analyse, convoque des théories de l'espace pour étudier la littérature est une influence théorique majeure dans notre recherche. Sur le plan de la création, l'atelier de géopoétique La Traversée (UQAM) privilégie le contact direct avec l'environnement et le territoire comme source d'inspiration, notamment par la déambulation. Des motivations semblables s'observent dans les déambulatoires de Choinière, qui présentent toutefois plusieurs différences. Puisqu'elle est une perspective ouverte, la géopoétique convoque des théories de l'espace (géographie, phénoménologie, sémiologie, anthropologie, etc.) pour analyser des textes littéraires, mais sans se référer à une grille de lecture unique. Comme elle a très peu été employée pour étudier le théâtre (plutôt pour étudier la poésie, le roman et les récits de voyage), les références convoquées dans ce mémoire proviennent autant d'ouvrages de géographie, d'urbanisme et d'anthropologie que d'essais de critiques littéraires se réclamant de la géopoétique.

CHAPITRE I

THÉORIES POUR UNE ANALYSE DES DÉAMBULATOIRES AUDIOGUIDÉS

Les déambulatoires audioguidés forment un type de théâtre de rue marginal. Ils consistent à demander individuellement aux spect-acteurs de marcher dans la ville à partir d'un édifice où ils ont rendez-vous. À ce point de départ, on leur remet un audioguide dont la bande sonore donne des indications sur l'itinéraire à suivre tout en transmettant l'essentiel du texte dramatique et de l'ambiance sonore. L'espace scénographique n'est pas réservé à la pièce, le spect-acteur peut y rencontrer autant de véritables passants que des figurants ou des comédiens incarnant des personnages. Ce chapitre a pour but de situer ce concept inhabituel dans les typologies historiques et théoriques du théâtre ainsi que, plus largement, dans le domaine des expérimentations artistiques. Les comédiens réels occupent un rang secondaire dans *Bienvenue à* et sont absents d'*Ascension*. Les bandes sonores rapportent ou transmettent leurs paroles, mais les voix de la narration prédominent. De plus, l'intégration abondante de la deuxième personne grammaticale dans le discours audioguidé crée des identités fictives d'allocutaires auxquelles le spect-acteur peut s'identifier. Enfin, le décor lui-même du parcours occupe une place essentielle. Ce choix singulier de donner la priorité à l'espace urbain et à l'activité de la marche suppose une prise de position par rapport à des conceptions de la ville et du marcheur urbain. La deuxième partie du chapitre posera les termes, parfois contradictoires, de cet imaginaire.

1.1 *Formes théâtrales liées aux déambulatoires audioguidés*

L'expression « théâtre de rue » est la plus usuelle que l'on puisse choisir pour définir les déambulatoires audioguidés, mais elle peut prêter à confusion. Ce terme, qu'on le prenne ou non dans son sens strict — à savoir la désignation d'un spectacle théâtral se déroulant dans une ou des rues —, ou qu'on l'élargisse, comme c'est souvent le cas de nos jours, aux places publiques, parcs, ruelles, trottoirs, cimetières, voire aux cours, aux balcons et aux toits privés, a pour désavantage de focaliser l'attention sur la voie de circulation urbaine en tant que telle. De nombreux praticiens et critiques préfèrent donc utiliser des expressions plus neutres

comme théâtre « en extérieur », « en plein air » ou à « à ciel ouvert ». Là encore, ces appellations ne peuvent illustrer totalement la pratique d'Olivier Choinière, car les déambulatoires étudiés amènent à quelques reprises les spect-acteurs à marcher en intérieur durant quelques minutes. Le point de départ de la déambulation est situé dans un édifice¹. De plus, la première partie d'*Ascension* se déroule dans le métro et en autobus puis, plus tard dans le parcours, le spect-acteur entre un moment dans le Chalet du mont Royal². Il est donc préférable d'employer l'expression « hors salle [de théâtre] ».

Pour comprendre la popularité de la locution « théâtre de rue », il faut savoir que, en Europe, les spectacles « de rue » sont fréquents et qu'ils ont une longue tradition derrière eux liée aux activités foraines et aux arts du cirque. Les villes datant de plusieurs siècles, avec leurs nombreuses places publiques, sont davantage conçues pour les recevoir que les villes nord-américaines avec leurs quelques *squares*. En France, l'expression « hors les murs », en parlant des murs des « théâtres-bâtiments » (Biet, 2006, p. 117), est fréquemment employée³, car elle est liée à HorsLesMurs, la principale maison d'édition qui se consacre à l'étude et la promotion du théâtre de rue français. Cette expression recouvre donc aussi les pièces dont ont dit qu'elles *squattent* — littéralement ou sous forme d'emprunt, de location ou d'achat — un édifice non prévu pour le théâtre. Elle s'arrête généralement là où l'emprunt éphémère d'un bâtiment devient un « recyclage » (Biet, 2006, p. 120) définitif, que ce soit une caserne de pompiers dans le cas de L'Espace libre ou d'une usine pour celui de l'Usine C.

¹ Dans un bureau à l'étage du Théâtre La Licorne pour la version montréalaise de *Bienvenue à et à l'étage* réservé aux expositions artistiques de la Maison de la culture Côte-des-Neiges pour *Ascension*.

² Dans le plus récent déambulatoire, *Vers solitaire (out)* (2008), le point de départ est aussi dans un édifice, le théâtre La Chapelle, et l'essentiel de la pièce a lieu en intérieur, dans les couloirs labyrinthiques de la Cité souterraine. La seule partie « de rue », plus brève que le reste du trajet (1,2 km ou environ le quart de l'ensemble) est une sorte de préambule qui précède l'arrivée à la station de métro Place des Arts.

³ Son origine remonte au moins à la fin des années 1960, où elle est employée surtout avec une forte orientation engagée (Madral, 1969). Elle évoque aussi les murs des villes fortifiées, donc le mouvement de décentralisation du théâtre populaire vers les banlieues et les petites villes de région.

Pour désigner, parmi les pièces de théâtre hors les murs et des théâtres recyclés, celles qui correspondent à une intention de déstabilisation des spectateurs ou des acteurs, la notion de Shawn Huffman de « théâtre de l'inconfort⁴ » est à la fois commode et évocatrice. Cette appellation, qui insiste sur la recherche d'un inconfort physique ou psychologique, a l'avantage d'exclure les pratiques relativement traditionnelles, comme certaines productions jouées surtout en salle, mais transposées exceptionnellement, en tournée, sur un tréteau à ciel ouvert. Elle permet également d'inclure des salles recyclées qui mettent en valeur des attributs de leur ancienne vie. La multiplication des lieux scéniques dans une même œuvre, notamment dans les déambulateurs, est encore plus déstabilisante. Les œuvres étudiées forcent les spect-acteurs à s'acclimater sans cesse à un nouveau cadre de représentation et à des ambiances très différentes : plusieurs types de rue, parcs, métro, autobus, etc.

Toujours au sujet du théâtre hors salle ou de salles recyclées, la critique anglophone emploie souvent l'expression « *site specific* » (Mason, 1992, ch. 12), c'est-à-dire que le choix du lieu n'est pas neutre, mais intimement lié à un projet artistique pour lequel il a été spécifiquement choisi ou, inversement, que le lieu commande le choix d'un projet théâtral en particulier. L'identité première du lieu non prévu pour le théâtre apporte une épaisseur supplémentaire de signes au décor, que celui-ci demeure tel que trouvé (« *founded environment* » [Aronson, 1981, ch. 8]) ou qu'il soit modifié par des techniciens et des artisans (« *transformed space* » [Aronson, 1981, ch. 9]). Toutefois, de tels choix scénographiques ne sont pas forcément un élément important de l'interprétation de toutes les pièces qu'on y présente, ils peuvent parfois être arbitraires. Le degré de dépendance d'une œuvre envers son lieu scénique peut être mesuré par la plus ou moins grande possibilité de la rejouer dans un lieu différent. En ce sens, *Ascension* est tout à fait *site specific*, car de nombreux référents du texte et éléments visuels sont étroitement liés au parc du Mont-Royal et prévus pour être aperçus au cours de la marche. *Bienvenue à*, par contre, l'est un peu moins : il a été possible

⁴ Cette notion sert d'hypothèse théorique initiale au projet du groupe de recherche de Shawn Huffman « En marge de la scène : espaces de l'inconfort », dont aucune publication n'est pour le moment disponible. Mon explication de cette notion repose sur le texte de présentation du projet soumis au CRSH en 2006 et sur les idées que Shawn Huffman m'a exprimées de vive voix.

de déménager le déambulateur dans plusieurs villes, mais à la condition d'adapter les indications, de modifier quelques détails du texte et de changer l'ordre ou la longueur de certains passages⁵.

D'un point de vue à la fois historique et technique, Christian Biet oppose le « lieu ouvert » (2006, p. 94) au « lieu fermé » (p. 105) pour situer la place du théâtre de rue dans l'histoire du théâtre occidental. Il entend par « lieu fermé » non seulement les bâtiments « en dur », mais tout lieu théâtral bénéficiant d'un moyen de clôturer, de limiter l'accès à la représentation. Le lieu ouvert, qui correspond surtout aux places publiques, aux rues et aux parvis, est le propre du théâtre de rue traditionnel : le spectacle prend place dans un lieu destiné à une autre fonction, soit au déplacement, au commerce, ou à d'autres activités sociales. Le principe d'organisation de l'espace le plus simple est « l'incrustation » (Biet, 2006, p. 100), c'est-à-dire que la foule s'agglutine en cercle ou en demi-cercle autour des comédiens. Ces derniers tentent de capter et de maintenir l'attention du public qui s'y trouve ou qui passe, mais sans pouvoir le retenir, ni le séparer du reste de la cité. L'autre principe du lieu ouvert est « le principe du défilé » (Biet, 2006, p. 95), celui du spectacle mobile dont les acteurs se déplacent le long d'un trajet. Les passants peuvent soit regarder le défilé au moment où celui-ci passe, soit le suivre, surtout dans les cas de processions qui prévoient des arrêts temporaires ou définitifs à des « stations » (Biet, 2006, p. 96).

Le théâtre de lieux ouverts est donc presque forcément gratuit, sauf quand les comédiens quémandent une contribution volontaire avec un chapeau ou un autre récipient placé près d'eux, ce que l'on appelle en Grande-Bretagne les « *buskers* » (Mason, 1992)⁶. Il faut dire

⁵ La première version a été présentée au Festival de théâtre de rue de Shawinigan, du 30 juillet au 1^{er} août 2004. Nous ne disposons pas de cette première version, inédite. La deuxième version, sur laquelle porte ce mémoire, et dont le texte est disponible au CEAD (2005), a été présentée à Montréal du 30 août au 15 octobre 2005. La troisième version existe en deux langues, en français et en anglais (traduction de Maureen Labonté sous le titre *Welcome to... a city where you are the tourist*), et a été présentée dans le cadre du festival Scène Québec, à Ottawa, du 20 avril au 5 mai 2006. Nous disposons d'un exemplaire du texte inédit de la version française (2007).

⁶ Au Québec, cette activité informelle, sans équivalent français, a été reprise et officialisée par le Festival Juste Pour Rire, qui inclut une rubrique « *Buskers* » à sa programmation d'arts de la rue. Il faut ajouter que le théâtre de rue contemporain, dans un contexte de festival, peut ne pas être gratuit.

qu'une grande part du théâtre au Moyen Âge est gratuit parce qu'il a une fonction religieuse — les Masques et Mystères illustrent les dogmes catholiques sur les parvis d'églises —, ou encore une fonction encomiastique (honorer le souverain). Plus tard, surtout au XX^e siècle, divers mouvements militants reprendront ces formes d'utilisation des lieux publics pour théâtraliser les manifestations politiques, elles aussi gratuites, notamment avec l'agitation-propagande⁷. Bref, pour Biet, l'apparition du modèle moderne de théâtre, comme entreprise esthétique et économique autonome, a été rendue possible par la fermeture du lieu destiné au théâtre, qui permet d'installer une billetterie à l'entrée. Comme le concept de lieu fermé, pour Biet, ne se limite pas aux salles de théâtre en intérieur, il permet de rendre compte de la différence profonde entre, d'une part, les pièces de Choinière mises en scène sur le toit du Théâtre d'Aujourd'hui, qui est un lieu fermé, même s'il est à ciel ouvert, et, d'autre part, les déambulateurs audioguidés, qui se produisent dans des lieux ouverts⁸.

La plupart des conventions et des codes théâtraux les plus élémentaires aujourd'hui, tels le silence, l'immobilité et la concentration du public, n'auraient pas été possibles sans l'institutionnalisation du théâtre comme lieu fermé, spécifiquement conçu pour cette activité (Biet, 2006, p. 191). C'est à partir de la fin du XVI^e siècle qu'on invente, en Italie, la salle de théâtre désormais traditionnelle, qu'on appelle aussi « à l'italienne » (Biet, 2006, p. 160-161; Larrue, 1995, p. 9). Ce type de salle, souvent qualifié de « boîte à illusion » (Biet, 2006,

⁷ Cette expression, mieux connue sous la forme « agit-prop », vient d'un emprunt du russe au français « agitation politique » et « propagande » au début du XX^e siècle. Ce militantisme utilisant les signes du langage théâtral de la manière la plus simplifiée se développe avec le mouvement communiste, puis rejoint l'Occident, notamment la France, environ de 1917 à 1932. L'agitation-propagande est peu à peu remplacée par le théâtre d'intervention, né autour du mouvement de 1968, notamment situationniste, avec l'intention d'enrichir la dimension artistique du théâtre militant et de mettre à distance le propagandisme (voir à ce sujet : Neveux, 2007; Biot, Ingberg et Wibo [dir. publ.], 2000; Ebstein et Ivernel [dir. publ.], 1983).

⁸ Toutefois, les déambulateurs audioguidés échappent au principe de l'agglutination et à celui du défilé. Faut-il postuler que, dans cette utilisation des lieux ouverts, l'audioguide agit en quelque sorte comme un lieu fermé, puisqu'une seule personne peut y avoir accès? Il y a certainement un compromis entre les deux logiques, dans la mesure où, au début des déambulateurs, l'audioguide est prêté au spect-acteur dans un lieu de départ fermé, en échange du paiement et du dépôt d'une pièce d'identité.

p. 127) en raison des quatre murs qui ferment son espace scénique⁹, favorise « l'esthétique dramatique », propre au drame réaliste, au point que « l'adjectif "dramatique", dans le langage courant, apparaît maintenant comme un synonyme de "théâtral" » (Biet, 2006, p. 234). Le modèle se répand graduellement, surtout à partir du XIX^e siècle, et contribue à éclipser le théâtre de rue. Les formes possibles de scénographie se sont elles aussi restreintes à la frontalité, avec l'autonomisation du théâtre, mais, au XX^e siècle, elles sont redécouvertes, réappropriées, adaptées, et recyclées (Biet, 2006, 157). Ce désir contemporain de rouvrir l'espace scénographique et d'en assouplir les conventions s'explique en partie par la désacralisation du théâtre, qui fait en sorte que le lieu physique restreint de la cérémonie théâtrale — la scène — n'ouvre plus sur l'infini (Biet, 2006, p. 180-185). La priorité donnée au discours, qui donne accès à une infinité d'espaces dramatiques imaginés, par rapport à la représentation mimétique (Biet, 2006, p. 180-187), est une voie empruntée pour compenser ce désenchantement. La diversification des espaces scénographiques est une autre voie, rendue possible par l'atténuation du critère de réalisme. Le critère d'originalité en art, depuis les avant-gardes du début du XX^e siècle, favorise le retour de diverses formes de scénographie : il importe davantage d'étonner que de se conformer à un modèle esthétique.

Le théâtre, qui est étymologiquement le lieu où l'on voit (Rey [dir. publ.], 1998, p. 3813), est le plus souvent le lieu d'une vision frontale cadrée. Or, lorsque le spectacle dépasse ce cadrage et entoure plus ou moins le spectateur, on considère à divers degrés qu'il s'agit d'une scénographie environnementale¹⁰ (Aronson, 1981, ch. I). On peut donc, par opposition à la disposition frontale, regrouper de nombreuses formes scénographiques marginales sous l'appellation « théâtre environnemental ». Il s'agit d'un concept du metteur en scène Richard Schechner qui, lorsqu'il l'a conçu, avec les autres membres du Performance

⁹ Le quatrième mur, qui sépare l'espace du public de la scène, est imaginaire. Cette convention repose sur le critère réaliste : donner une impression de réalité.

¹⁰ Il faut comprendre le concept d'environnement, dans cette notion, dans son acception empruntée à la géographie humaine (1921), désignant ce qui environne physiquement une personne, plutôt que dans son acception écologique (v. 1960) (Rey [dir. publ.], 1998, sous « environ », p. 1261).

Group (1968-1972), souhaitait que le spectateur puisse vivre pleinement sa perception de l'action et de la totalité de l'espace qui l'entoure, sans que cet espace soit limité ou hiérarchisé (Schechner, 1973, ch. 1). Avant lui, depuis la fin du XIX^e siècle, d'abord en Russie, de nombreux metteurs en scène ont expérimenté de telles possibilités scénographiques et tenté, sans succès, d'en faire des formes tout aussi légitimes et reconnues. Selon Aronson, cet échec repose sur un problème économique d'architecture : au prix qu'il en coûte pour construire une salle, les investisseurs préfèrent opter pour une valeur sûre, c'est-à-dire un théâtre à l'italienne, plutôt, par exemple, que pour l'une des créations architecturales complexes, souvent mobiles ou sphériques, des mouvements futuristes et constructivistes russes des années 1910-1930¹¹. Historiquement, la salle environnementale la plus simple et la moins coûteuse, qui s'est répandue le plus durablement, demeure toutefois celle retenue notamment par l'Espace libre de Montréal : une salle vide dont la scène et les estrades ne sont pas encastrées, mais amovibles, déplaçables et facultatives en fonction des besoins de chaque pièce¹². Bien des formes de théâtre de rue sont encore plus accessibles, puisqu'elles empruntent un espace public gratuitement, sans autorisation nécessaire¹³ et sans modification matérielle significative.

De telles réflexions théoriques ont influencé le théâtre hors salle, particulièrement en France et aux États-Unis, au moment de sa recrudescence, durant les années 1960 et 1970. En France, les arts de la rue, même s'ils n'ont jamais vraiment cessé, sont surtout perçus depuis

¹¹ Voir à ce sujet l'ouvrage dirigé notamment par Denis Bablet (1969) et celui d'Aronson (1981, ch. 5-6).

¹² Aronson consacre un chapitre à cette catégorie d'espace scénographique, qu'il nomme « *transformed space* » (1981, ch. 9). Les propos de Grotowski en faveur de la flexibilité des lieux théâtraux en fonction de chaque projet font autorité en la matière : « *the role of scenic space is to modify this [actor-spectator] relationship in accordance with the structure of the play in hand. There is no need to build new theatres for this purpose : an empty hall in which the respective places of the actors and spectators are distributed afresh for each new play is amply sufficient.* » (Jerzy Grotowski, « For a Total Interpretation », *World Theatre*, n° 15, 1966, p. 20, cité par Aronson, 1981, p. 186)

¹³ Au Québec, pour ne pas être illégaux, les attroupements nécessitent des autorisations, mais le théâtre de rue non autorisé est souvent toléré. Dans le cas des déambulateurs audioguidés, avec un seul spect-acteur à la fois et un univers fictionnel en majeure partie limité à la bande sonore, le théâtre demeure « invisible » pour les passants. Il n'y a donc pas d'attroupement possible.

1968 comme un renouement réflexif qui revitalise des arts considérés comme sclérosés ou embourgeoisés (Chaudoir, 2000, p. 59 et 234). Grâce à la caution et au financement de l'État, ils ne sont plus seulement « la rencontre d'une indigence et d'une indulgence » (Chaudoir, 2000, p. 57). Pour expliquer le théâtre de rue contemporain, il est donc important de situer les enjeux formels qui motivent le choix du lieu théâtral extérieur. C'est l'objectif de la taxinomie de Bim Mason (1992). Ses deux catégories principales, le spectacle stationnaire et le spectacle mobile, sont équivalentes au principe d'incrustation et à celui du défilé, tandis que ses sous-catégories ciblent les avantages logistiques des lieux extérieurs. Parmi les spectacles stationnaires, Mason relève d'abord les spectacles de solos, de duos et de petites troupes, qui, selon le principe expliqué précédemment, s'installent à divers endroits pour attirer des spectateurs. La flexibilité de leur scénographie, leur petit nombre et la gratuité du lieu justifient la pérennité de cette forme. À l'opposé, le « théâtre de grande envergure » ou « *large-scale theatre* » (Mason, 1992, ch. 11) choisit l'espace extérieur pour transcender des contraintes logistiques : en effet, une salle peut difficilement contenir plusieurs dizaines de milliers de personnes, ou abriter des décors et accessoires aussi gigantesques que des marionnettes démesurées, un vrai train ou un véritable immeuble en flammes. Du côté des spectacles mobiles, Mason distingue les défilés, ou « *processions* » (1992, ch. 14), des parcours théâtraux, ou « *journeys* » (ch. 13), et du théâtre d'infiltration, ou « *walkabout* » (ch. 15). Dans la première catégorie, les spectateurs demeurent généralement stationnaires face à ce qui défile devant eux; dans la deuxième, ils sont invités par des comédiens à se déplacer dans plus d'un lieu scénique; dans la troisième, les comédiens se mêlent au public de sorte que celui-ci ne puisse former un groupe distinct du spectacle.

Selon cette classification, les déambulateurs audioguidés appartiennent davantage aux parcours théâtraux, mais la fonction de guide est assumée par une voix enregistrée plutôt que par une vraie personne. Ils s'apparentent aussi un peu au théâtre d'infiltration, car le spectateur « infiltre » la foule. Toutefois, cette dernière ne le considère nullement comme un acteur, ni même comme un spectateur, parce qu'il est seul à interpréter ce qui se passe autour

de lui comme un spectacle¹⁴. L'idée du théâtre de rue est d'ailleurs de montrer que le monde social s'exhibe au quotidien comme un théâtre, un spectacle ou une mise en scène. Cette idée sert de base à plusieurs théories sociologiques, notamment chez Jean Duvignaud (Le Breton, 2004) et Erving Goffman (1973). Un grand nombre de praticiens et d'amateurs des arts de la rue partagent cette idée, entre autres par le lieu commun « la ville est un théâtre à 360 degrés » (Chaudoir, 2000, p. 70), à savoir que la vivacité des lieux publics est déjà un spectacle digne d'intérêt, que les artistes peuvent révéler ou amplifier.

Par contre, dans la pensée philosophique de Guy Debord et dans le mouvement situationniste, le caractère spectaculaire de la société contemporaine est jugé comme une force négative qui dépossède l'individu de son identité propre et de son lien à l'espace social¹⁵. Les signes séducteurs et aliénants du Spectacle, à valeur médiatique, commerciale et divertissante, masqueraient la perte d'authenticité du monde, alors que les arts de la rue pourraient jouer un rôle de résistance plus signifiant (Chaudoir, 2000, p. 231). David A. Schlossman souligne que le projet d'art de la rue situationniste de Debord est souvent perçu comme une manière contradictoire de combattre le feu par le feu, l'illusion par une illusion, ou la maladie par une autre maladie, puisque les arts de la rue sont eux aussi des spectacles (2002, p. 49¹⁶). Néanmoins, bien qu'il admette la dominance des médias et leur différence

¹⁴ Il existe une discrète tradition de théâtre expérimental pour un seul spectateur à la fois, qu'il y aurait lieu d'explorer. Au Québec, on pense notamment à la pièce *La Tour* d'Anne-Marie Provencher (Nouveau Théâtral Expérimental, 1986), qui consistait en une ascension, en compagnie de l'actrice et conceptrice du spectacle, de la tour de séchage de boyaux de pompiers condamnée de l'ancienne caserne qu'est l'Espace libre.

¹⁵ Choinière est fort probablement influencé par Guy Debord, y compris dans ses pièces en salle, car il a placé en exergue de *Félicité* une citation de cet intellectuel français : « L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont pas à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi *le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout*. » (Guy Debord, 1992 [1967], cité dans Choinière, *Félicité*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2007, p. 5, je souligne).

¹⁶ Comme le constate Patrice Pavis, le concept de « spectacle » souffre de ses connotations péjoratives, selon lesquelles il serait limité à une perception visuelle et superficielle de choses ostensibles, contrairement au mot anglais « *performance* », qui, faute d'équivalent exact, est souvent traduit par « spectacle » (2004, p. 336-337).

comme forme de spectacle, Schlossman insiste plutôt sur les discours dominants que ceux-ci maintiennent. Dans l'ensemble de sa thèse sur l'art théâtral et la politique, il montre qu'il faut éviter une opposition trop rigide et dichotomique entre le monde médiatique et le monde *alternatif* de l'art. Par ailleurs, plusieurs sociologues critiquent cette utilisation scientifique du mot, comme l'explique Timothy A. Gibson (2005, p. 13). Il est important de souligner que le texte de l'audioguide, chez Choinière, agit comme un filtre qui fait apparaître aux yeux du participant le monde réel comme un spectacle unifié (un système de signes fictionnels, ostensibles et intentionnels), sans qu'il soit *a priori* jugé négativement ou positivement.

En résumé, cette discussion sur la limite et le sens du spectacle montre que la taxinomie des espaces scénographiques peut difficilement se limiter à une description formelle, car ils s'inscrivent dans des conceptions différentes de l'idée même de ce qu'est le théâtre. Il est donc important de tenir compte des projets esthétiques. On peut regrouper grossièrement les catégories de Biet et de Mason sur le théâtre de rue en deux tendances principales : d'un côté, l'intention critique et la volonté de perturber l'ordre public (ou privé); de l'autre, l'intention populaire d'animer l'espace urbain pour redonner vie à la communauté et renforcer le lien social¹⁷. Par exemple, le « théâtre d'infiltration » cherche souvent à provoquer et à surprendre, alors que les solos stationnaires tendent plutôt vers une fonction d'animation et d'amusement. Toutefois, il faut aussi compter une intention d'expérimentation artistique qui se base en grande partie sur le « recyclage » (Biet, 2006, p. 119-120).

La dimension foraine et festive est profondément ancrée dans l'imaginaire collectif du théâtre de rue. Cependant, au Québec, celui-ci, à ses débuts, est plutôt lié à l'engagement,

¹⁷ Ces deux grandes tendances trouvent leurs sources dès le Moyen Âge : dans le théâtre de rue « de plateau », les acteurs, souvent des amateurs, partagent avec les spectateurs le même statut social et interagissent avec eux; le théâtre « de tréteau » se montre plus critique et plus socialement problématique, car il est présenté par des artisans-artistes exogènes (Biet, 2006, p. 142-145, se basant sur les recherches d'Élie Konigson [pas de référence]). Voir aussi Philippe Chaudoir (2000) qui décrit ces mêmes tendances, ainsi que Baillet et Roméas ([dir. publ.], 1997).

voire à la militance : il s'inspire du « *radical theatre*¹⁸ » des États-Unis et du théâtre d'intervention français. Les premières troupes notoires de théâtre de rue, soit le Grand Cirque Ordinaire (1969-1985¹⁹), le Théâtre Euh! (1970-1978²⁰) et Les Enfants du Paradis (1975-1981²¹) étaient fortement animées par des motivations politiques²². Le théâtre hors les murs des années 1980, comme celui du Théâtre Zoopsie (1979-1985), de L'Agent Orange (1980-1985) ou de Béton Blues (1987-1993), appartenait davantage au théâtre *squatté*, s'adressant à un public plus restreint, avec des intentions expérimentales, mais la critique sociale et politique y était aussi un thème très important²³. Le théâtre de rue militant, moins fréquent aujourd'hui²⁴, prend souvent la forme du « théâtre de guérilla » (ou « *guerilla theatre* ») et parfois celle du théâtre invisible. Telle la guérilla militaire, la première intervient par surprise dans des lieux qui ne lui sont pas réservés, de manière à provoquer ou frapper l'imagination. À Montréal, les principales productions d'UTIL²⁵ appartiennent à cette forme. Le théâtre

¹⁸ Cette expression équivaut environ, dans les contextes québécois, belge, suisse et français, au théâtre d'intervention. Voir à ce sujet l'ouvrage dirigé par Jan Cohen-Cruz (1998).

¹⁹ Voir notamment le dossier collectif « Le Grand Cirque Ordinaire », 1977, *Jeu*, n° 5, p. 4-103, et le chapitre de Jean-Cléo Godin (1988) consacré à cette troupe.

²⁰ Pour une étude détaillée de cette troupe, voir l'ouvrage de Gérald Sigouin (1982).

²¹ Avec leur sédentarisation à l'Espace libre en 1981-1982, les Enfants du Paradis changent de nom pour Carbone 14 et cessent le théâtre de rue (Pavlovic, 1985, p. 107).

²² Ce constat repose sur mes recherches pour le répertoire des troupes québécoises de théâtre de rue et de *squat*, dans le cadre du groupe de recherche de Shawn Huffman, « En marge de la scène : espaces de l'inconfort » (Figura, CRSH). On compte des exceptions, telle La Roulotte, fondée par Paul Buissonneau en 1952, qui présente du théâtre pour enfants dans les parcs de Montréal. Les informations suivantes données sur les troupes québécoises proviennent du même répertoire.

²³ Voir notamment à ce sujet l'article de Bernard Andrès (1985).

²⁴ L'objectif défendu par le choix de la rue dans les années 1970 était d'abord de rejoindre le « non-public » (la population qui ne fait pas partie des publics de théâtre). Or, ultérieurement, bien des troupes ont choisi de jouer dans le cadre d'un public plus spécifique, et le théâtre de rue est maintenant la part très minoritaire du théâtre d'intervention (Jean-Michel Guy, dans Biot, Ingberg et Wibo [dir. publ.], 2000, p. 91-92).

²⁵ L'Unité Théâtrale d'Interventions Loufoques, fondée en 2002 par Dominique Malacort, mêle une petite équipe de professionnels de théâtre à de nombreux bénévoles amateurs (UTIL, 2008, *UTIL*, en ligne, <<http://www.theatreutil.org/>>, consulté le 17 novembre 2008). Notons que la comédienne Alexia Bürger, membre de cette troupe, tenait le rôle d'Axelia dans *Bienvenue à*.

invisible, conçu par Augusto Boal, reprend le même principe d'intrusion de la théâtralité dans le réel, mais sans que le public y reconnaisse une mise en scène (1996 [1966], p. 40).

Plus généralement, s'inspirant de la part de participation pensée par Boal, le théâtre d'intervention se distingue de l'agit-prop par son souci de ne pas soumettre un message donné de manière autoritaire à un public passif. Pour Boal, la position passive du spectateur dans une pièce à contenu révolutionnaire peut purger le désir de révolte plutôt que de le stimuler : « Le spectateur est moins qu'un homme. Il faut l'humaniser et lui rendre sa capacité d'agir pleinement. Il doit être sujet, acteur, à égalité de condition avec les autres qui deviennent à leur tour spectateurs. » (Boal, 1996 [1966], p. 47) Ce discrédit attribué au spectateur, dans une logique similaire au problème du « spectacle » expliqué précédemment, a inspiré les praticiens du théâtre d'intervention à employer le concept de « spect-acteur ». En reprenant à son tour ce concept dans ses déambulatoires audioguidés, Choinière situe ses pièces en filiation avec l'objectif de « dynamisation du public » (Boal, 1996 [1966], p. 186) du théâtre d'intervention participatif²⁶.

Les pièces de Choinière, toutefois, ne sont pas militantes. Les prises de position y sont trop implicites et ambivalentes. De plus, sa compagnie « ARGGL! » ne se situe pas institutionnellement dans cette position. Comme je l'ai montré²⁷, la différence entre le théâtre d'intervention et le théâtre engagé est surtout organisationnelle, structurelle et institutionnelle. ARGGL! reçoit son financement pour des projets artistiques (Vézina, 2004), et non pour son rôle social. Pour diffuser ses pièces, elle s'associe à des institutions de théâtre, et non à des organismes communautaires²⁸. Il s'agit encore moins d'un projet

²⁶ Bien entendu, même s'il vient en grande partie du théâtre d'intervention, le théâtre de participation ne s'y réduit pas (Beaufort, 1995).

²⁷ Francis Ducharme, « Distinguer le théâtre d'intervention du théâtre engagé », *L'engagement. Imaginaires et pratiques : Actes du colloque de l'Association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires de l'UQAM* (Montréal, 14 mars 2008), dans *Posture*, n° hors série, à paraître en 2009.

²⁸ Par exemple, les deux premiers déambulatoires audioguidés, *Beauté intérieure* et *Bienvenue à*, ont d'abord été joués dans le cadre des éditions 2003 et 2004 du Festival de théâtre de rue de Shawinigan. La

bénévole révolutionnaire qui apporte un théâtre ouvertement militant à un public citoyen, comme l'ont fait le Grand Cirque Ordinaire et le Théâtre Euh! dans les années 1970.

Tout de même, comme on le voit dans les propos de nombreux intervenants des *Actes du forum de Loches* de 1996 (Canivet, 1997) sur le théâtre ambulant, le choix du théâtre de rue par les praticiens est souvent d'ordre politique, même si leur intention première de produire du théâtre ne l'est pas. Il s'agit d'un choix politique parce qu'il concerne le statut et les conditions de travail du praticien, l'institution théâtrale, les bailleurs de fonds, ou encore le public ciblé. Il y a cette idée récurrente dans les actes du forum de Loches : le théâtre ambulant et le théâtre de rue se distinguent moins par une forme précise que par leur indépendance par rapport aux salles institutionnelles. Selon Denis Guénoun, le théâtre itinérant convoque son public (ou semble le faire) sans l'intermédiaire d'une administration bureaucratique ou marchande (cité dans Canivet, 1997, p. 14-15). D'un choix politique de l'espace au choix d'un propos politique, l'écart ne semble pas difficile à franchir, surtout dans le contenu implicite des pièces. Le théâtre de rue, parfois nostalgique, n'est toutefois plus aussi marginal qu'il l'a été. Depuis les années 1980, mais surtout depuis les années 1990, il est présenté comme une proposition singulière, mais tout de même encadrée par les institutions théâtrales et culturelles, notamment des festivals (Michel Crespín, dans Baillet, et Roméas [dir. publ.], 1997).

Car les festivals sont de loin la principale vitrine des troupes de théâtre hors salle. Ces institutions jouent à peu près le même rôle que celui des compagnies théâtrales qui gèrent des salles reconnues : elles assurent la présence d'un public par leurs ressources, leur encadrement, leur pouvoir de diffusion et de promotion. Elles sont aussi des « filtres » qui séparent, par exemple, « le jongleur à trois balles et la compagnie internationale de renommée » (Jacques Livchine, dans Baillet, et Roméas [dir. publ.], 1997), ce qui est indispensable à la crédibilité de cette forme théâtrale. On comprend donc pourquoi la France,

promotion et la diffusion de la version montréalaise de *Bienvenue à* était assurée par le Théâtre La Licorne, qui l'a intégrée dans son programme de saison.

avec ses 211 festivals d'arts de la rue (HorsLesMurs [éd.], 2007), comporte beaucoup plus de troupes de théâtre « de rue » stables et régulières que le Québec. Soulignons tout de même la présence du Festival de théâtre de rue de Lachine²⁹ et de festivals où le théâtre hors les murs est représenté sans être l'attraction principale, comme le Festival d'été de Québec, le Festival TransAmériques (anciennement le Festival de théâtre des Amériques), le Fringe Montréal et le Festival Juste pour rire.

Dans les festivals québécois qui donnent une place périphérique à ce théâtre, l'appellation « spectacle *off*³⁰ » est couramment utilisée. Cette inclusion du *off* dans les programmations officielles suppose un dédoublement continu de la marginalité : le Festival Infringement est en marge du « Off-Fringe », lui-même en marge du Fringe (surtout anglophone) et du OFF.T.A (francophone), eux-mêmes en marge du Festival TransAmériques et, à la limite, lui-même en marge de la production régulière des théâtres. Certes, il faut voir là une hiérarchie entre les formes les plus convenues et les extrêmes absolus de l'expérimentation ou de la subversion. Mais il serait réducteur de se fier aveuglément à cette organisation du milieu théâtral pour déduire, en fonction du festival où des artistes se produisent, le degré d'originalité de leurs créations. L'originalité n'est pas simple à mesurer, et elle ne dépend pas uniquement du choix de l'espace. Le théâtre en extérieur, notamment sur un tréteau ou en chapiteau, peut très bien s'inscrire dans un courant traditionnel (comme la *commedia dell'arte* ou le bouffon médiéval, par exemple) et présenter des pièces conventionnelles.

Dans cette distinction institutionnelle entre le théâtre tout court et le théâtre hors les murs, le substantif « théâtre » pose problème, puisqu'il désigne à la fois un art et un lieu (la salle ou la scène) où se produit, entre autres, cet art. Aux États-Unis, de nombreux ouvrages

²⁹ Le Festival de théâtre de rue de Shawinigan, fondé en 1996, s'est installé à Lachine en 2008, après une interruption d'un an en 2007 (FTR, 2008, *Festival de théâtre de rue de Lachine*, en ligne, <<http://www.theatrederue.com/>>, consulté le 17 novembre 2008).

³⁰ Comme ce terme peut aussi signifier « hors champ », il semble à propos pour désigner l'œuvre audioguidée de Choinière, transmise en voix *hors champ* et quelque peu à côté du *champ* théâtral...

et articles qui s'intéressent au théâtre de rue appartiennent non pas aux études théâtrales, mais aux « *performance studies* ». Le concept anglophone de « *performance* » a le mérite de ne pas amalgamer un certain type de lieu (les théâtres) et un certain type d'activité (jouer du théâtre), qui fait inévitablement paraître le théâtre hors salle anormal ou marginal. Le mot *performance* permet donc d'éviter de toujours penser ces productions en termes d'écarts par rapport aux conventions spatiales. Les principaux éléments de définition de cette notion convergent tous vers un brouillage de la frontière de la fiction :

- Élimination ou transgression du quatrième mur (Cohen-Cruz, 1998, p. 1);
- Possibilité d'éliminer le texte dramatique ou de s'en écarter, donc d'improviser (Cohen-Cruz, 1998, p. 1);
- Possibilité d'intégrer des acteurs amateurs (Schlossman, 2002, p. 21);
- Possibilité d'espaces autres qu'un théâtre (Schlossman, 2002, p. 21).

De plus, le concept de « *cultural performance* » peut désigner le théâtre, mais aussi des phénomènes qui ne sont pas de l'art et ne prétendent pas en être, comme les rituels religieux ou les manifestations politiques. Cela permet, entre autres, d'établir une théorie d'un continuum gradué entre le monde de l'art et celui de l'activisme (Schlossman, 2002, p. 56).

Aussi, « *performance* » est-elle une notion ouverte au point d'inclure sans discrimination l'ensemble des arts du spectacle ou des arts de la scène, c'est-à-dire des arts qui se vivent à l'endroit et au moment où ils se produisent. Les arts visuels et sonores utilisent aussi cette notion, surtout dans un contexte de multidisciplinarité artistique. Elle a donc pour inconvénient d'être imprécise. L'expression francisée « performance théâtrale » apporte une précision manquante, car elle signale la présence prédominante de l'art dramatique. « Performance » est donc un concept commode pour les œuvres à la frontière de plusieurs disciplines, ou même de plusieurs « activités » culturelles. Les déambulateurs de Choinière jouent avec cette ambiguïté : ils sont présentés comme des « activités », sans adjectif qualificatif, dans leurs didascalies et dans le discours promotionnel de « l'Activité » (qui est, rappelons-le, l'autre nom de la compagnie de Choinière). Farine Orpheline, dont les

déambulatoires audioguidés précèdent de peu ceux de Choinière³¹, se définit d'ailleurs comme une compagnie de « créateurs pluridisciplinaires »³² et n'emploie pas le mot « pièce ». L'idée de sortir l'audioguide des galeries d'art et des musées provient du domaine des installations et performances artistiques *in situ*³³. L'artiste Janet Cardiff, née en Ontario en 1957 et vivant aujourd'hui en Allemagne, est celle qui a fait connaître le concept :

Depuis 1995, elle est reconnue dans le monde entier pour ses « randonnées » audio et vidéo, pendant lesquelles les visiteurs, tout en écoutant un baladeur pour disque compact ou en regardant l'écran d'un caméscope, se déplacent en suivant ses indications dans un site choisi et deviennent des « participants » de ses histoires³⁴.

Il n'est pas innocent que Farine Orpheline et ARGGL! continuent à utiliser le terme « audioguide », même s'il s'agit plutôt d'un baladeur ou d'un lecteur de MP3.

On comprend donc le milieu théâtral de douter de l'appartenance au théâtre des déambulatoires audioguidés de Choinière³⁵. La présence d'acteurs et de figurants en chair et

³¹ Farine Orpheline a présenté, moins de quatre mois avant *Beauté intérieure* (Choinière, 2003a), dans le cadre du Festival de Théâtre des Amériques de mai-juin 2003, *Coincidence d'un potentiel infini* (« *Coincidence d'un potentiel infini* », Farine Orpheline, 2008, *Farine Orpheline [cherche Ailleurs Meilleur]*, en ligne, <<http://www.farineorpheline.qc.ca/coincidence>>), consulté le 11 novembre 2008.

³² Farine Orpheline (cherche Ailleurs Meilleur), « Mission », *Farine Orpheline (cherche Ailleurs Meilleur)*, 2008, en ligne, <<http://www.farineorpheline.qc.ca/pages/mission.html>>, consulté le 11 novembre 2008.

³³ L'expression *in situ*, signifiant littéralement « sur le site », théorisée par l'artiste et théoricien de l'art Daniel Buren par opposition aux lieux d'expositions plus ou moins neutres, présente des analogies d'intentions avec l'expression « *site specific* », mais avec des ambitions plus grandes : « l'œuvre *in situ*, et elle seule, ouvre le champ à une possible transformation du lieu » (Le Saux, 2004, p. 5, citant Daniel Buren, 1998, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?*, Paris, Gallimard, coll. « Dits et contredits », p. 79). Certes, les déambulatoires de Choinière peuvent transformer la vision des lieux de leurs participants, mais ils n'opèrent pas de modifications visibles pour tous, même éphémères.

³⁴ Marnie Fleming, « Cardiff, Janet », Fondation Historica du Canada, 2008, *L'Encyclopédie canadienne*, en ligne, <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=FIARTF0009772>>, consulté le 11 novembre 2008. Cardiff n'est toutefois pas la seule, ni la première à modifier la fonction de simple commentaire de l'audioguide. Il faudrait entreprendre une recherche d'envergure pour effectuer une genèse mondiale de l'apparition du déambulatoire audioguidé comme art conceptuel, puis comme théâtre hors salle. Ève Dumas (2004) en propose des pistes. La diversité des termes employés pour définir ce procédé complexifie la recherche.

³⁵ Olivier Choinière, panéliste invité à la table ronde « Le théâtre au Québec, un art élitiste? » (Carrefour de la maîtrise en théâtre, UQAM, 27 mars 2007), a déploré la réticence des comités de pairs qui évaluent ses demandes de subvention à considérer ses déambulatoires comme une forme légitime de théâtre. Il déplore qu'ils

en os dans *Bienvenue à* et dans *Vers solitaire (oui)* (2008) fait en sorte que ces pièces sont davantage à considérer comme du théâtre que *Beauté intérieure* (2003a) et *Ascension*, dans lesquelles les acteurs sont seulement présents en tant que voix enregistrées. Néanmoins, les quatre déambulateurs de Choinière mettent en scène un « spect-acteur » en chair et en os, se mouvant dans un espace scénique planifié, pendant un temps présent éphémère. Devant le scepticisme soulevé ou évoqué par certains critiques dans les journaux (Vézina, 2004; Bilodeau, 2006), Choinière répond que ses déambulateurs en sont forcément parce que lui, comme auteur, vient de la tradition dramatique, qu'il a été formé dans cette profession et qu'il écrit aussi des pièces pour des scénographies frontales. Cette prise de position montre que Choinière est conscient que la définition du théâtre n'est pas strictement immanente aux œuvres, mais contingente et dépendante des discours des agents du champ³⁶.

En outre, Choinière n'est pas le seul, dans le contexte québécois, à présenter des déambulateurs audioguidés en tant que pièces de théâtre. Mise au jeu en produit également depuis 2004³⁷. Leur premier, *Je ne sais pas si vous êtes comme moi* (2004, 2005³⁸) se déroule dans le milieu de la prostitution dans le Centre-Sud de Montréal, autour de la rue Ontario. Les spectateurs sont guidés à l'aide d'un baladeur, comme le fait aussi Choinière. Ce déambulateur joue avec la frontière de la fiction, autant sur le plan du jeu (vraie prostituée ou

les considèrent strictement comme une expérimentation, c'est-à-dire une transgression *temporaire* des limites du théâtre. Voir sur ce problème l'article de Marie-André Brault (2000).

³⁶ Comme l'explique Pierre Bourdieu, « chacun vise à imposer les limites du champ les plus favorables à ses intérêts » (1991, p. 13). Choinière profite donc de l'autorité que lui confère le capital symbolique qu'il a accumulé jusqu'en 2006 — il a publié plusieurs pièces, dont son déambulateur *Beauté intérieure* (2003), chez Dramaturges Éditeurs, qui ne publient que des textes dramatiques — pour tenter de déplacer la limite du théâtre à son avantage.

³⁷ Mise au jeu est un organisme de théâtre d'intervention, fondé en 1991, qui regroupe des professionnels du théâtre et des intervenants sociaux. Leurs déambulateurs sont créés par une branche du groupe, la Cellule Lumière rouge, dont les pièces engagées sont plus proches du « théâtre tout court », puisqu'elles s'adressent à un public non ciblé plutôt qu'au théâtre de commande d'organismes communautaires (Mise au jeu, 2008, « Déambulateurs », *Mise au jeu*, en ligne, <<http://www.miseaujeu.org/francais/deambulateurs.html>>, consulté le 11 novembre 2008).

³⁸ Écriture, conception et mise en scène de Marie-Claude Gamache, Martine Laliberté, Marianne Matte et Nancy Roberge, pièce présentée du 1^{er} au 19 juin 2004 et en reprise du 25 mai au 8 juin 2005 dans le cadre du Festival des Amériques (Giguère, 2004).

actrice?) que du texte (histoire vraie ou fiction?). Dans les deux cas, l'essentiel de l'œuvre passe par une narration, une voix dans un baladeur ou un guide touristique, ce qui permet d'utiliser les techniques de l'autofiction romanesque et d'amplifier le trouble de la frontière de la fiction. Le caractère engagé de l'utilisation de l'audioguide par Mise au jeu nous incite à envisager de la même manière les déambulatoires audioguidés de Choinière, tout comme, plus largement, la tradition du théâtre de rue militant nous y incite, d'autant plus que l'audioguide favorise aussi chez Choinière un brouillage de la frontière de la fiction. Même si les référents réels qui interviennent dans l'œuvre sont moins explicitement chargés politiquement, ils portent néanmoins une dimension éthique et idéologique non négligeable.

Soyons conscients toutefois que cette tension particulière entre la réalité et la fiction n'est pas nouvelle, bien qu'elle soit exacerbée dans les déambulatoires audioguidés. Selon Louise Vigeant, elle est même l'un des fondements du théâtre. Les œuvres qui transgressent la frontière explicitement ne font que réactiver la dualité, ou le paradoxe sémiotique sur lequel repose tout espace théâtral, même le plus conventionnel :

Le lieu théâtral se divise entre le hors-salle et la salle, soit le lieu du réel et le lieu du jeu; à son tour, la salle se divise en aire du public (encore une fois, le « réel », le « vrai ») et l'aire de jeu (l'espace du « faux »). Même l'aire de jeu subit un dédoublement : l'espace scénique est le « réel » de la performance et l'espace dramatique est du domaine de l'imaginaire. Déjà, dans sa façon d'utiliser l'espace, le théâtre souligne l'ambiguïté de son activité : il est vraiment un « réel non réel » [...] c'est réel, c'est présent, mais, ce n'est pas vrai, c'est fictif. (Vigeant, 1989, p. 43-48)

Il ne faut donc pas sous-estimer les rapports qu'entretient la performance expérimentale avec les préoccupations qui se posent dans le théâtre en général. De même, comme nous l'avons vu, ces formes marginales aujourd'hui tirent leurs influences de pratiques antérieures ou traditionnelles, comme le carnaval et le cirque. Au XX^e siècle, l'agitation-propagande (agit-prop), la *radical performance*, puis le situationnisme et le théâtre d'intervention, ainsi que plusieurs avant-gardes de l'art ont contribué à façonner des images fortes associées au théâtre hors les murs. Les déambulatoires de Choinière, parce qu'ils mettent en jeu les frontières des arts, se situent aussi en filiation avec les démarches d'art expérimental *in situ* et, plus spécifiquement, avec la démarche de Janet Cardiff.

1.2 *Enjeux de la ville et figures du marcheur urbain*

Si, d'un point de vue négatif, le théâtre hors les murs problématise l'espace par le biais de la dramaturgie, d'un point de vue positif, il suscite et valorise la mise en relation des sensibilités littéraire et spatiale. Ainsi, les déambulateurs de Choinière semblent rejoindre l'objectif du mouvement de création littéraire géopoétique, qui est aussi une perspective d'analyse et de recherche³⁹. L'Institut de géopoétique souhaite sortir la littérature de l'université et de ses autres institutions pour la nourrir d'un rapport sensible et intelligent à l'espace, en particulier aux espaces naturels. Les critiques d'approche géopoétique s'inspirent d'une documentation variée — notamment phénoménologique et géographique — pour analyser les rapports au territoire et à l'environnement dans les textes littéraires⁴⁰.

Kenneth White tente de concevoir un peu moins l'être humain dans sa dimension sociale en privilégiant les œuvres inspirées par les espaces naturels. Mais il demeure que tout paysage est culturel, en tant qu'il suppose « un acte de paysage » (Bouvet, 2006, p. 40-41), une certaine manière humaine de regarder le monde. Les études de Yi-Fu Tuan (2006 et 1978), quant à elles, montrent que l'espace urbain peut aussi être envisagé dans sa dimension géopoétique. En ayant recours à de nombreuses sources anthropologiques, il montre que les villes sont toujours construites à la mesure et à l'image du corps humain (2006). Plus largement, bien sûr, la forme du patrimoine bâti des villes regorge de signes qui informent sur la société qui y habite et qui façonne son imaginaire, ce dont on trouve des échos dans la littérature. En fait, la littérature permet de donner une lisibilité aux significations multiples et chaotiques des villes (Lévy, 2006, p. 40-41). Les œuvres d'art *in situ* et la performance

³⁹ La Traversée – Atelier québécois de géopoétique (Figura, UQAM), créée en 2004, est affiliée à l'Institut de géopoétique, organisme international fondé par Kenneth White en 1989 (La Traversée, 2008, *La Traversée – Atelier québécois de géopoétique*, en ligne, <<http://www.latraversee.uqam.ca>>, consulté le 18 novembre 2008). Elle organise des ateliers de création combinés à des activités de plein air et de géographie, mais elle est aussi le cadre de conférences et de recherches sur la littérature donnant lieu à des publications théoriques et critiques.

⁴⁰ Bertrand Westphal (2007; 2005), quant à lui, a préféré se dissocier de ce mouvement pour forger son propre nom de méthode, la géocritique, qui est assez similaire, quoiqu'elle soit davantage limitée à une méthode d'analyse comparatiste : comparer un grand nombre d'œuvres littéraires portant sur le même espace géographique.

théâtrale *site specific* contribuent aussi à souligner cet investissement symbolique de l'aménagement architectural et paysager.

Depuis la forte urbanisation qui a eu lieu en plusieurs vagues au XX^e siècle, vivre en ville est désormais la réalité d'une majorité d'Occidentaux, ce qui interdit de limiter l'imaginaire actuel de l'urbanité aux strictes limites de la ville. L'urbanité est souvent conçue comme la condensation de l'ensemble des faits sociaux, politiques et culturels. Il est difficile, pour les sociologues, d'étudier strictement et uniquement la ville sans parler d'une multitude d'aspects précis de la société, comme les classes sociales, les activités religieuses ou les regroupements ethniques. Ce serait d'ailleurs se couper des composantes fondamentales du fonctionnement des villes. Néanmoins, il existe une sociologie urbaine et, plus largement, des études urbaines, dans la mesure où la ville est une « configuration sociospatiale » (Grafmayer, 1994, p. 5). Grafmayer explique ainsi cette notion :

La ville est à la fois territoire et population, cadre matériel et unité de vie collective, configuration d'objets physiques et nœud de relations entre sujets sociaux. On peut décider de s'intéresser plus particulièrement à l'un plutôt qu'à l'autre de ces deux ordres de réalités. Mais ils n'en demeurent pas moins indissociables. Et c'est bien leur interaction même qu'il convient de considérer si l'on veut s'accorder sur une définition générale de la ville, ou du moins sur ses traits les plus significatifs et les plus constants. (p. 8)

Ainsi, la difficulté de dissocier la cohabitation d'êtres humains — leurs discours, gestes, déplacements et activités — des conséquences et des causes matérielles de ce fait social — urbanisme, architecture, moyens de transport, aménagement paysager, etc. — empêche de concevoir une analyse de l'imaginaire urbain isolant chacune de ces deux dimensions. Selon Greimas, qui a jeté les bases d'une sémiotique de l'espace urbain, on ne peut concevoir les lieux en dehors des expériences humaines auxquelles ils sont associés. L'espace urbain est seulement un signifiant dont le signifié est toujours lié à l'être humain (Greimas, 1986, p. 27). Comme pour tout signe, le signifiant qu'est le lieu physique et le signifié humain ne peuvent être séparés sans éliminer le signe qui naît de leur association.

S'il est difficile de définir la ville, il y a tout de même une caractéristique fondamentale récurrente dans les études urbaines : l'altérité, théorisée notamment par le sociologue et urbaniste Yves Chalas (2006). La ville, surtout si elle est grande, pose chaque citoyen dans une relative proximité avec des hétérotopies (ou des hétérochronies⁴¹), c'est-à-dire des lieux d'altérité. Ce qui est urbain, c'est toujours l'Autre (Chalas, 2000, p. 36). Il semble toujours y avoir des villes ou des quartiers plus urbains que les siens. Et il y a toujours quelqu'un de plus urbain que soi. On ne s'approprie jamais totalement la ville qu'on habite, surtout ses lieux d'affluence, car ils ne peuvent appartenir à personne (Chalas, 2000, p. 68). Selon Louis Wirth (1990 [1938]), cette altérité est généralement associée aux critères du nombre et de la densité, mais une population nombreuse dans un espace restreint n'est atteignable que par l'immigration interurbaine ou internationale et par l'exode rural, ce qui produit une société diversifiée. Cette hétérogénéité est amplifiée, sous un autre aspect, par la plus grande diversité d'emplois et d'activités qu'offrent normalement les villes. Bref, la ville se définit par la cohabitation d'individus inconnus les uns aux autres et différents les uns des autres. Wirth et d'autres sociologues de l'École de Chicago (Graffmeyer et Joseph [dir. publ.], 1990) ont tenté de dégager un mode de vie et une personnalité spécifiques à l'urbanité. Il est important néanmoins de ne pas concevoir cette figure de l'humain urbain comme une essence ou un déterminisme. Il s'agit plutôt d'une interrelation entre des critères constitutifs et le mode de vie urbain. Aussi, Wirth écrivait déjà dans son texte fondateur que les moyens de communication modernes permettent plus que jamais aux ruraux de connaître l'urbanité et donc d'en être influencés (1990 [1938], p. 261).

L'altérité urbaine se traduit surtout, sur le plan relationnel, par le sentiment d'anonymat. Les relations interpersonnelles sont plus superficielles, contractuelles et distantes. Beaucoup

⁴¹ Michel Foucault a proposé ces concepts dans sa conférence « Des espaces autres », le 14 mars 1967, dont il n'a autorisé la publication qu'en 1984. Pour les définir, il écrit : « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles [...] Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel » (1994 [1984], p. 758-759).

ont relevé ce phénomène, notamment Lyn H. Lofland, avec son ouvrage *World of Strangers* (1973), qui en fait le pilier de son étude des villes. Ce type de rapport, en opposition négative à la convivialité attendue chez les villageois, serait à la source du phénomène, qui frappe l'imagination populaire par sa nature paradoxale, de « solitude dans la foule ». Ainsi, le grand nombre d'individus étrangers les uns aux autres, mais réunis dans un même lieu restreint peut provoquer un malaise, une inquiétude, ou une méfiance envers les inconnus, plus prononcés encore la nuit et dans certains quartiers considérés moins sécuritaires. Ce type de jugement existe en opposition avec une conception positive de la ruralité. Par exemple, l'on croit souvent qu'un village québécois, francophone et catholique depuis plusieurs générations, serait plus convivial et harmonieux, à cause de l'homogénéité de condition et de capital culturel. De nombreuses nuances seraient à apporter à cet imaginaire de la campagne, dont la vie est loin d'être idyllique, bien évidemment. L'anonymat de la ville, selon Wirth et Lofland, est aussi un facteur important de liberté et de libéralisme moral. Ainsi, si la ville peut paraître étouffante à cause de sa densité de population, elle peut aussi être ressentie comme un moindre enfermement sous d'autres aspects. Dans une petite société, le maintien des normes et des mœurs peut être surveillé beaucoup plus étroitement, et l'isolement géographique peut apparaître comme un mur en regard des liens internationaux de la ville. Aussi, le fait d'entretenir des relations secondaires avec les autres peut conduire, non pas à moins de convivialité, mais à moins de familiarité, c'est-à-dire plus de politesse et de respect.

Par ailleurs, les puissants contrastes qui sont le propre des grandes villes, surtout en termes de classes sociales, ne sont pas sans provoquer des tensions et un important potentiel de criminalité. La plus ou moins forte concentration d'activités économiques illégales, comme le trafic de drogue et la prostitution, la mendicité dans les cas de pauvreté extrême et d'itinérance, de même que la sollicitation agressive de différents commerces tendent à maintenir l'image de la ville moderne comme capitale des excès du capitalisme déréglementé (Walker, 1998, p. 120). La métaphore de la « jungle urbaine », depuis la publication, en 1906, du roman *The Jungle* d'Upton Sinclair (Urbain, 1991, p. 146 et 224) — dans laquelle une « faune » sauvage, farouche, prédatrice ou intimidante nous menace potentiellement à chaque coin de rue — apparaît de manière récurrente dans l'étude de certaines villes ou de certains quartiers particulièrement hors de contrôle, comme Mexico (Gylden et Gouy, 1999), mais

aussi dans des articles sur l'itinérance montréalaise (Bourdon, 2007). Elle peut aussi simplement souligner, chez Brecht (1997 [1924]), l'indifférence égoïste régnant dans le capitalisme. Cette métaphore, en tant qu'elle est maintenant un lieu commun fortement récupéré dans les médias⁴², est employée également dans le domaine commercial avec une signification édulcorée et flottante, souvent avec des connotations de marginalité, ou encore de sexualité, par exemple pour qualifier un bar urbain particulièrement *wild* et haut en couleur. Une telle métaphore forestière est répandue non pas pour sa forte adéquation aux caractéristiques de l'espace urbain, mais au contraire, en ce qu'elle est un paradoxe contrastant : la ville se définit par son éloignement de la nature.

La dépréciation des lieux est appelée par Yi-Fu Tuan « topophobie », par opposition à la « topophilie », l'attachement aux lieux (en anglais « *topophobia* » et « *topophilia* », [Tuan, 1979 et 1974]). Le géographe Douglas Porteous, dans une critique littéraire se référant notamment à Tuan et à Relph, dresse une histoire de la topophobie urbaine qui trouve ses premières inspirations dans plusieurs mythes bibliques — Sodome, Gomorrhe, Babylone — dans lesquels la cité, puisqu'elle est le foyer d'une culture humaine considérée pécheresse, a été imaginée comme le « centre du vice » (en anglais *a center of sin*, Porteous, 1987, p. 35). Plusieurs poètes romantiques puis de nombreux romanciers, au XIX^e siècle, s'inspirent de ces mythes pour décrire leur malaise face à l'industrialisation et à l'urbanisation croissante⁴³. De plus, Tuan (1978) montre aussi que la topophobie contemporaine a intégré ce paradigme romantique selon lequel la ville se définit par l'absence ou l'éloignement de la faune et de la flore, ainsi que la prolifération de la matière inerte : ciment, béton, métal, etc.

⁴² Il s'agit de l'entrée du mot « jungle » qui, combinée à un épithète, a le plus de « force » dans les médias, selon la plus récente version du dictionnaire des cooccurrences de la collection québécoise *Druide* (Druide informatique inc., « Cooccurrences », dans *Antidote RX*, logiciel, version 7, 2008, sous « jungle »).

⁴³ « [P]assé perdu ici, futur inquiétant là, l'image de la ville s'est profondément altérée. Elle a croisé sa vertu maternante de jadis avec les maléfices de la modernité. Parfois, elle y a même renoncé. Elle est alors terrifiante, agressive, cannibale, comme la figure la littérature de science-fiction, lieu de redécomposition de la vie sociale plutôt que sa synthèse : lieu de mort, lieu d'intrigues, lieu de crimes et de trafics qui ne sont pas qu'automobiles en ses quartiers obscurs. » (Urbain, 1991, p. 143)

Or, Tuan rappelle que du Moyen Âge jusqu'à la fin du XIX^e siècle, de vastes espaces étaient dédiés aux activités agricoles jusqu'aux cœurs des plus grandes villes européennes, à cause de la structure des routes en étoile qui laissait des triangles sans construction jusqu'à la jonction centrale (Tuan, 1978, p. 2-3). De plus, malgré l'urbanisation massive, l'éradication de la nature n'a jamais été tout à fait complète, comme en témoignent les très anciens aménagements — quoique longtemps réservés à une élite — de jardins privés, de potagers et de boisés. Ces activités, bien qu'elles produisent de petits écosystèmes, demeurent néanmoins des créations artificielles, plus ou moins contrôlées et encadrées par l'action humaine. *A fortiori*, dans les villes occidentales modernes, l'inclusion d'une flore et d'une faune obéit bien plus à une fonction ornementale ou récréative — une atténuation de la topophobie? — qu'à des visées traditionnelles de subsistance. En ce sens, l'artificialité de la ville est présente même là où elle semble intégrer le naturel.

Mais ce qui a changé le plus fondamentalement pour Tuan, c'est le rapport au temps naturel dans l'espace urbain. La ville moderne se caractérise par la création d'une vie nocturne qui donne une impression d'intemporalité et d'immortalité à cette population toujours bruyante, indifférente à la routine de travail traditionnelle et au cours du soleil, l'ultime source de vie, parce que créatrice elle-même de lumière et de chaleur artificielles. Il s'agit toutefois d'un trait relatif, car la plupart des citadins continuent de vivre de manière diurne. Aussi, à une échelle plus large, la vie urbaine occidentale continue à être soumise au temps annuel des saisons. Pour Tuan, la ville répond à un besoin naturel de protection, rendu plus évident par le froid hivernal (Tuan, 1978, p. 7-8), qui force davantage les citadins à s'isoler à l'intérieur des édifices chauffés ou au moins à se protéger des vents glaciaux par de nombreux murs rapprochés. C'est ainsi que l'hiver, en tant que saison relativement morte sur le plan biologique et pour les activités de plein air, correspond parallèlement à une

effervescence de la vie culturelle, mais selon une alternance dont la cause est climatique, donc naturelle (Tuan, 1978, p. 7⁴⁴).

Il n'en demeure pas moins que l'accession d'une véritable préoccupation écologique à la crédibilité d'un discours dominant est toute récente. Par exemple, ce n'est que dans les dernières années que les cas extrêmes de topophobie urbaine, de manque de lien avec la nature et d'angoisse écologique ont commencé à être qualifiés d'« éco-anxiété » et traités par des « écopsychologues » (le terme a été inventé par le philosophe et historien Theodore Roszak [1995⁴⁵]). De même, la profession d'architecte paysagiste est véritablement reconnue et répandue comme spécialisation depuis peu. L'efficacité en architecture était un critère bien plus important. Néanmoins, le fonctionnalisme d'après-guerre⁴⁶, où l'aménagement des villes et de leurs constructions selon un modèle d'efficacité (maximisation de l'espace utilisé par des formes cubiques, fluidité du transport, disponibilité des stationnements, etc.), d'utilité et de modernité à prétention universelle, ne dérange pas d'abord pour des raisons écologiques. On a auparavant reproché à cette architecture sa laideur et son manque de souci de préserver le patrimoine architectural ancien, lequel joue un rôle fondamental dans l'identité des habitants. Ce n'est qu'à la fin des années 1960 que l'opinion négative à l'égard du fonctionnalisme se répand vraiment, au point de le rendre responsable de la crise sociale de la ville. Le rapport du club de Rome *The Limits of the Growth*, en 1972, et le choc pétrolier de 1974 permettent à l'argument écologique de condamner davantage le fonctionnalisme. Depuis ce temps, en France comme au Québec, les urbanistes cherchent à éviter le

⁴⁴ Il est intéressant de noter, dans le cadre de ce mémoire, que Tuan choisit d'abord l'exemple du théâtre pour illustrer ce point. Il rappelle que dans bien des pays, la légèreté du théâtre d'été entre en contraste avec la richesse culturelle du théâtre de répertoire et du théâtre expérimental produits en saison hivernale.

⁴⁵ Voir à ce sujet Mathieu Perreault, « Docteur, suis-je éco-anxieux? Écologie : Remède et maladie », *La Presse*, cahier « Actuel », 11 septembre 2007, p. A1-A3. Ces découvertes et ces thérapies récentes ne sont pas encore reconnues officiellement par la communauté scientifique.

⁴⁶ Ce courant de pensée apparaît sous ses premières préfigurations au XIX^e siècle, mais il ne devient une science, une « doctrine officielle » articulée par une catégorie de spécialistes, les urbanistes, que dans la période des Trente glorieuses, à partir de 1945 (Tomas, 2003, p. 43-48).

fonctionnalisme, à se diversifier et à consulter les populations locales qui habitent les lieux (Tomas, 2003, p. 101).

Néanmoins, la mondialisation économique tend à maintenir le problème de l'homogénéité internationale de certaines constructions et de certains éléments des villes (Tomas, 2003, p. 49-50). Il s'agit de postmodernité plutôt que de modernité architecturale, car les « styles ne se succèdent plus, ils se juxtaposent » (Tomas, 2003, p. 54). De plus, les avancées techniques dans les transports et les communications favorisent la mobilité et l'étalement urbain. Dans ce contexte, le sentiment d'appartenance aux quartiers habités s'atténue, alors qu'il est indispensable pour maintenir un souci du patrimoine historique (Tomas, 2003, p. 86). La spécialisation des lieux par le zonage et la « périurbanisation » (Garnier, 1984, p. 28) crée des « cités-dortoirs » et, parallèlement, des zones de travail industriel désertées de nuit. Au XX^e siècle, cette division des lieux selon leur fonction — sommeil, travail, loisirs, etc. — a été rendue possible à grande échelle surtout à cause de la place prioritaire que l'automobile a acquise (Garnier, 1984, p. 17). La popularité de cette invention continue à représenter un défi majeur quant à la désaffectation des espaces publics par les piétons, de même que pour la valorisation du patrimoine (Tomas, 2003, p. 92-93).

Néanmoins, selon Tomas, la valorisation contemporaine du patrimoine naturel dans l'aménagement des villes n'a été rendue possible qu'en accordant avant une valeur au patrimoine culturel⁴⁷. Ironiquement, cette reconnaissance de la valeur historique et esthétique a d'abord été attribuée aux nombreuses usines laissées désaffectées par la réorientation de l'économie occidentale vers ce que plusieurs considèrent comme la période postindustrielle. Préserver ces édifices assure une certaine pérennité aux traces physiques de l'histoire. De manière comparable, les arbres et les espaces de verdure ont une relative permanence dans le temps, en regard des transformations fréquentes du reste de la ville. Bref, la valeur de l'espace urbain dépend de son histoire naturelle et humaine, et doit donc être envisagée d'un

⁴⁷ La notion de patrimoine culturel est reconnue pour la première fois en Europe en 1964; elle est reconnue par l'UNESCO, avec le patrimoine naturel, en 1972 (Tomas, 2003, p. 74).

point de vue temporel. Pour ce qui est des textes de fiction, le géographe Marc Brosseau, qui a consacré un important ouvrage à théoriser l'analyse littéraire dans une perspective géographique, reconnaît la nécessité d'envisager la dimension temporelle, notamment en employant la notion de « chronotope » forgée par Mikhaïl Bakhtine, qu'il élargit et simplifie pour lui faire désigner toute forme imaginaire d'espace-temps (Brosseau, 1996, p. 96-105).

C'est dans cette logique diachronique qu'on oppose les espaces naturels et ruraux, considérés authentiques, à des espaces urbains axés sur le moment présent. Les artifices de cette inauthenticité dépendent surtout des stratégies du commerce : enseignes, néons, décorations de façades, postes de radio extérieurs, etc. Selon l'anthropologue Marc Augé (1992), la primauté du présent⁴⁸ contribue à la prolifération de « non-lieux ». Le « lieu », dans ce terme, doit être compris avec l'adjectif « anthropologique » : il s'oppose au lieu géométrique, pris dans sa simple matérialité⁴⁹. Les lieux anthropologiques se veulent « identitaires, relationnels et historiques » (Augé, 1992, p. 69). Le lieu porte les signes de l'appartenance singulière des individus à lui et à la communauté qui s'y identifie, de ses relations sociales, et ce, de façon suffisamment stable pour que ces signes aient une dimension historique. Ne répondant peu ou pas à ces caractéristiques, mais plutôt à un « principe de contractualité solitaire » (p. 119), plusieurs moyens de transport créent des non-lieux : aéroports, avions, autoroutes, stationnements, car la vitesse et d'autres facteurs mettent le passager à l'écart du reste du monde. Les espaces virtuels créés par des moyens de télécommunication forment aussi des non-lieux. Il en va de même de certains espaces réduits à des fonctions précises, voire radicalement négligés, parce que sans aucune fonction.

⁴⁸ Augé présente un constat sur la société occidentale contemporaine qui n'est pas sans rappeler le « présentisme » de François Hartog (2003) : la primauté du présent sur le passé et la perte de valeur de l'Histoire pour déterminer le sens de l'avenir.

⁴⁹ Merleau-Ponty emploie le terme « espace » plutôt que « lieu », mais Augé considère celui-ci trop abstrait, trop virtuel, trop fonctionnaliste et trop récupéré par le discours publicitaire et touristique (espace d'habitation, espace vert, etc.).

De manière plus modérée, le géographe ontarien Edward Relph (1976) préfère qualifier ces phénomènes d'espaces sans lieu (« *placeless*⁵⁰ ») ou de pseudo-lieux (« *pseudo-places* »). Pour lui, l'inauthenticité de ces environnements provient notamment du fait qu'ils sont bâtis et aménagés par des individus qui ne les habitent pas, des fonctionnaires ou des corporations, selon d'autres critères que l'identité spécifique des habitants. Les styles d'architecture sont plaqués indifféremment sur n'importe quel lieu. Ce phénomène a été rendu possible par la sécularisation de l'Occident, l'augmentation de la mobilité (déménagement, délocalisation et tourisme), la puissance des communications de masse et des corporations internationales et la centralisation du pouvoir gouvernemental. Certes, certains lieux sont construits avec un souci de plaire aux masses, mais avec une logique mercantile, artificielle, voire absurde, ce qui en fait des « pseudo-lieux » (« *pseudo-places*⁵¹ »). Relph dénonce l'uniformisation des signes de l'exotisme dans l'industrie touristique et le kitsch des lieux « *disneyifiés* » (« *disneyfied* ») : reprendre des clichés, des symboles, des figures animales, mythologiques ou historiques pour en faire un décor artificiel joyeux et attrayant dénué de toute violence, de toute complexité. L'un des plus éminents spécialistes du kitsch, Ludwig Giesz (1978), considère d'ailleurs l'industrie touristique comme l'une des sources les plus importantes du phénomène contemporain de kitschéisation⁵² du monde. Tout comme le kitsch, qui dépend d'une attitude subjective, la notion de « *place* » est surtout utilisée par Relph pour qualifier un état psychologique : « *sense of place* » ou « *conscience of place* ». Dans un premier temps, le « *placelessness* » est une attitude de négligence des êtres humains envers leur

⁵⁰ Le concept de « non-lieu » d'Augé n'est pas une traduction des concepts de « *placeless* », car Augé ne fait référence nulle part à Relph.

⁵¹ Pour Augé aussi, beaucoup de commémorations seraient des mises en scène qui montrent le passé d'une manière trop artificielle pour que le lieu soit ressenti comme historique, notamment avec une profusion d'écriteaux prescrivant comment consommer tel monument ou panorama. Elles font des habitants du lieu des « spectateurs d'eux-mêmes, des touristes de l'intime » (p. 72).

⁵² Le terme « kitsch » apparaît au XIX^e siècle, en Bavière. Malgré sa désignation d'une esthétique tape-à-l'œil ou médiocre, le kitsch existe d'abord comme regard subjectif et comme rapport au monde, d'où le concept de kitschéisation et d'attitude kitsch (*Kitschmensch*). La répétition de masse des objets, des images et des discours crée une impression de banalité et d'artificialité pour ce qui devrait avoir une véritable valeur esthétique. Voir à ce sujet Le Grand (1996) et Moles (1976 [1971]).

environnement⁵³. Cette négligence contribue dans un deuxième temps à rendre l'environnement encore davantage « sans lieu » dans ses caractéristiques matérielles.

L'analyse insistera sur la dimension subjective de ces phénomènes, ce que les catégories de « lieux » et de « non-lieux » de Marc Augé permettent difficilement. Sa théorie n'est pas simple, car ce qui est lieu ou non-lieu n'est pas seulement soit l'un, soit l'autre, mais se situe dans un « continuum » entre des « polarités fuyantes » (Augé, 1992, p. 101). Par contre, les propos d'Augé suggèrent une vision plutôt dichotomique que graduée du phénomène⁵⁴. Accorder un statut positif au concept neutre de « lieu » oblige à employer « espace » comme terme neutre, ce qui peut entraîner des confusions avec le sens habituel de ces deux termes.⁵⁵ De plus, l'emploi d'un substantif, plutôt que d'un adjectif, tend à essentialiser la valeur de ces sites, laquelle dépend avant tout des perceptions, variables selon les usages, et non d'une identité figée. Il est dommage que la langue française ne permette pas d'adjectiver le mot « lieu » de manière équivalente à l'adjectif négatif « *placeless* »⁵⁶.

L'histoire récente du théâtre de rue est liée à la problématique contemporaine du manque de sens et de valeur positive de l'espace urbain. La recrudescence des arts de la rue depuis 1968 s'explique non seulement par un désir de revivifier le théâtre, mais aussi par une volonté de resocialisation : quelque chose n'a plus de sens, ne reçoit plus notre regard et l'art peut y remédier (Chaudoir, 2000, p. 59). Selon Chaudoir, la prise en charge et la planification

⁵³ On traduit généralement « *placelessness* » par « absence de sens du lieu » (Bailly et Scariati, 2004, p. 216).

⁵⁴ Il est difficile de soutenir qu'il y aurait un spectre de nuances entre lieu et non-lieu, alors que cette paire de substantifs radicaux au plan de leur signification linguistique immédiate permet difficilement de concevoir des degrés. Je traduis « *pseudo-place* » de Relph par « pseudo-lieu », mais Augé n'emploie pas de troisième terme. Même cette notion de Relph n'équivaut pas à une véritable zone grise que seraient d'éventuelles locutions boiteuses comme « non-lieu modéré » ou « peut-être-lieu ».

⁵⁵ En phénoménologie, le terme « espace » suppose une relation subjective de l'être humain au monde, alors que le mot « lieu » désigne objectivement un endroit identifié et délimité.

⁵⁶ « L'absence de dérivés s'explique par l'existence de termes empruntés directement au latin (→local) et de mots scientifiques formés sur le grec [*topo*-]. » (Rey [dir. publ.], 1998, sous « lieu », p. 2019) L'étymologie montre donc que le sens du mot « local » ne peut pas être équivalent à celui de « lieu ».

de l'espace urbain par l'État français ont entraîné dans un premier temps la crise urbaine française des années 1960. Dans un second temps, en réaction contre les ratées du fonctionnalisme et des grands ensembles de zones d'habitations à loyer modique, des urbanistes, des sociologues et des anthropologues ont développé de multiples pistes de solutions pour améliorer la qualité des conditions de vie urbaines. Ainsi, le financement public des arts de la rue a été conçu — et tend à l'être encore — comme un moyen de redonner vie à un espace urbain morne et inesthétique. Néanmoins, cette double revitalisation suppose une double nostalgie dont l'esprit de conservatisme est à nuancer. La participation du spectateur, plus présente dans les arts de la rue, est souvent associée au passage du spectacle à la fête ou au jeu, selon la distinction de Rousseau, un peu trop manichéenne, entre l'artificialité du théâtre de la ville et la communauté authentique de la fête de village (Chaudoir, 2000, p. 80). Si les traditions foraines influencent les arts de la rue, la plupart de leurs praticiens évitent toutefois de tenir un tel discours passéiste : plusieurs artistes de rue souhaitent plutôt « fabriquer du patrimoine du futur » (Chaudoir, 2000, p. 55). Certes, leur art « réactualise une identité territoriale », mais ils ont surtout pour effet de créer un lien social nouveau, au moment de la représentation et comme « mémoire commune de l'événement » (Chaudoir, 2000, p. 67). Il faut dire que la fête est passée du caractère mythique à des fonctions plus ludiques et esthétiques, vers la gratuité de l'acte, hors de prétextes revendiqués (Chaudoir, 2000, p. 168). Le rapport immédiat avec le public et avec le lieu urbain suscite tout de même une recherche de sens; le problème est de savoir à partir de quels valeurs ou principes rassembler la communauté (Chaudoir, 2000, p. 170).

Or, bien que le gouvernement français se soit mis à investir dans les arts de la rue pour revitaliser les villes, tout comme celui du Québec dans une très moindre mesure, ce soutien a beaucoup cédé la place à la logique du marché touristique. Dans les festivals, les artistes de rue reçoivent parfois des demandes bien spécifiques de simple divertissement et de mise en valeur de l'événement (Chaudoir, 2000, p. 246). Pour Tomas, cette instrumentalisation des artistes de rue pour symboliser une ville bien vivante, donc attrayante pour les touristes, porte à faire soupçonner d'inauthenticité toute tentative de donner une valeur positive à l'espace :

Que le paysage urbain soit une scène de théâtre où les habitants jouent leur rôle ce n'est guère nouveau. Ce qui l'est en revanche, c'est qu'ils le jouent aussi chaque jour un peu plus pour des étrangers. L'explosion du tourisme urbain au long des dernières décennies a

d'ailleurs fait de chacun de nous tantôt un acteur, tantôt un spectateur, parfois les deux en même temps, dans un discours où les valeurs récemment sublimées d'identité, de patrimoine ou d'environnement deviennent aussi des produits commerciaux. (Tomas, 2003, p. 101)

En architecture également, la valorisation du patrimoine dans les interventions tend à avoir pour premiers destinataires les touristes plutôt que les résidents (Berger et Nouhaud, 2004, p. 84; Morisset, 1998). Comme nous l'avons vu, Relph qualifie quant à lui de « pseudo-lieux » le résultat de ces impératifs touristiques.

Plusieurs des points de vue présentés jusqu'ici dénoncent le rôle négatif de l'industrie touristique qui, comme toute industrie, fait primer la logique du profit avant tout autre objectif, comme la préservation du sens des lieux. Mais qu'en est-il du touriste, ce marcheur que le sous-titre de *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)* impose d'emblée à ses spect-acteurs? Comme l'explique Jean-Didier Urbain dans son ouvrage sur la figure du touriste (1991), l'usage péjoratif du mot « touriste » n'est pas nouveau, il a commencé quelques années seulement après son passage dans la langue française⁵⁷. Urbain relève et explique les divers reproches qui ont été adressés au touriste : il serait possessif (1991, p. 16), indiscret (p. 25), obsédé par le confort physique et psychologique (p. 82), passif (p. 115), grégaire, superficiel et très naïf (p. 200). Avant même la massification des voyages, le touriste est apparu comme un vulgaire antihéros et une menace pour la figure du « voyageur », ce héros souvent aristocrate des récits de voyage d'autrefois (Urbain, 1991, p. 57). Aujourd'hui, avec la rapidité des transports, l'augmentation de la sécurité et l'omniprésence des infrastructures touristiques, il est de moins en moins possible d'être encore un voyageur, au sens de découvreur, d'explorateur, d'aventurier. La valeur sacrée de l'exotisme absolu semble de plus en plus irrémédiablement profanée et banalisée. Du moment que quelqu'un visite un lieu par plaisir ou pour sa culture, il « ne peut pas ne pas être touriste, du moins peut-il essayer *de l'être moins que d'autres...* » (Urbain, 1991, p. 221,

⁵⁷ « Touriste entre dans la langue française en 1816 tandis que *tourisme* n'y pénètre qu'en 1841 — c'est-à-dire trois ans après les *Mémoires d'un touriste* de Stendhal. On localise l'apparition de *tourist* en anglais (issu du français *tour*) aux alentours de 1800 — mais il semble qu'on en trouve déjà trace en 1792, dans un récit de voyage de John Byng » (Urbain, 1991, p. 28-29).

l'auteur souligne). Néanmoins, sur le plan de l'imaginaire, l'idéal mythique du voyage existe encore, puisqu'il permet de continuer à dénigrer le touriste⁵⁸. Paradoxalement, ce sont les discours publicitaires touristiques eux-mêmes qui en sont les principaux propagateurs, puis les touristes complexés qui endossent cette aversion d'eux-mêmes ou de leur double déformé (Urbain, 1991, ch. 6 et 13). En effet, l'industrie touristique ne se contente pas d'offrir des voyages conventionnels : elle fait aussi miroiter le privilège de la distinction pour élargir ses services à un plus grand nombre de clientèles ciblées⁵⁹.

Certes, le tourisme contribue à désacraliser l'espace sur plusieurs aspects, mais il instaure de nouveaux rites, de nouvelles formes de sacré, par la commémoration et la contemplation d'un objet dont la valeur culturelle incontournable fait consensus. En dénigrant le modèle dominant et conformiste de tourisme, souvent pratiqué par des « touristes débutants », on tend à négliger sa « fonction culturelle et symbolique fondamentale [...] [de] système [...] à travers lequel les cultures récapitulent, expriment, échangent et valorisent les signes emblématiques de leur identité et de leur différence. » (Urbain, 1991, p. 231) Dans la visite des villes, l'un des rites touristiques les plus universels consiste à chercher un panorama, tel le mythe d'Icare⁶⁰. Pour *Ascension : pèlerinage sonore sur le mont Royal*, le

⁵⁸ « Il y a dans tout cela quelque chose qui relève du débat théologique, débat au sein duquel le voyageur serait la divinité en question, le touriste sa trop humaine contrefaçon, et entre les deux, à mi-chemin du divin et de l'humain, quelques voyageurs problématiques : des héros au statut incertain. Dans ces conditions, persévérer dans la pensée qu'un voyageur modèle : un sujet absolu du voyage, ait un jour existé, ou qu'il soit seulement possible, procède de la croyance. » (Urbain, 1991, p. 254)

⁵⁹ « Tout en exacerbant la phobie du touriste, il s'agit de compenser son aversion antitouristique par une promesse de pérégrination singulière, extra, supra ou para touristique. Faire croire au touriste qu'il n'en est pas un. Ici, on engage le touriste sur la voie d'une illusion prétouristique. Dans le cadre de ce mirage vacancier, il sera le premier touriste : le touriste mythique d'avant les touristes. Là, on l'entraîne sur la voie d'une illusion métatouristique, autre mirage, où il sera un touriste supérieur situé au-dessus de la foultitude vacancière. » (Urbain, 1991, p. 95)

⁶⁰ « Chaque ville touristique s'est dotée, tant à l'usage des indigènes que des visiteurs, de points de vue naturels et artificiels propices à cette observation. Le tourisme urbain a fait de cette perception une sorte de préalable à toute exploration : le panorama est presque la carte de la ville grandeur nature, la perspective en plus. Lieu d'une vision globale du réseau social le plus dense, cette vue permet au touriste d'être une sorte d'Icare échappant aux ruses de Dédale [...] Après s'amorce la descente dans le labyrinthe, avec d'éventuels retours aux points les plus élevés pour se situer à nouveau. » (Urbain, 1991, p. 139)

spect-acteur semble ainsi convié à un tourisme initial, qu'on peut qualifier de « pèlerinage profane » (Urbain, 1991, p. 231) conforme à la valeur du mont Royal comme site touristique montréalais incontournable. Selon le géographe Bernard Debarbieux, l'imaginaire de la montagne touristique conjugue de manière particulièrement forte les usages récréatifs à des valeurs à la fois rituelles, écologiques et patriotiques (2004, p. 209-211). Sa verticalité en fait un symbole de pouvoir, d'autant plus si elle se trouve au centre d'une ville ou d'une île (Tuan, 2006), comme le mont Royal.

Par ailleurs, le « tourisme initial », ou « coutumier » (p. 248), n'est que l'une des formes de tourisme. L'industrie touristique fonctionne comme une « Église » (Urbain, 1991, p. 236) œcuménique qui, tôt ou tard, finit par récupérer les formes dissidentes de tourisme. Leur « hérésie protéiforme » (Urbain, 1991 : 233) n'affaiblit en rien le système du tourisme. Le « tourisme expérimental » sacralise des lieux méconnus ou des pratiques inhabituelles de ceux-ci en les considérant comme plus authentiques, mais cette préférence peut provoquer un engouement, donc une falsification et un élargissement de l'univers touristique⁶¹. Urbain appelle « voyageur de l'interstice » (p. 225) cet aventurier qui cherche les espaces méconnus dans les mailles du réseau touristique. Tel Thésée dans le labyrinthe, le touriste interstitiel,

randonneur ou noctambule, attiré par l'obscurité des forêts ou par la ville la nuit, [...] restaure, là où l'on serait en droit de les attendre le moins, le regard et le comportement du découvreur ou de l'explorateur. Réelle ou fictive, la clandestinité est le creuset d'un nouvel exotisme. Il suffit parfois au voyageur de la simuler pour que l'espace d'un instant tout change : sa façon de voir, ses gestes, ses sensations. (Urbain, 1991, p. 222-223)

Comme il cherche à « s'évader », à « fuir » la foule, celle du quotidien et celle des sites touristiques, il participe quand même à un rite, une initiation personnelle plutôt qu'un rituel commun, dont la première étape est fortement soulignée : la « séparation » du monde normal

⁶¹ Urbain s'appuie sur une étude de MacCannel, « qui distingue 5 stades de valorisation et donc de "fabrication" des sites touristiques : celle du baptême (première reconnaissance, expertise); celle de l'encadrement et de la surévaluation (exposition, aménagement); celle de l'enchâssement (protection); celle de la reproduction mécanique (cartes postales, bibelots); et celle de la reproduction sociale (célébrité régionale, nationale ou internationale). » (Urbain, 1991, p. 205, citant Dean MacCannel, *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken Books, 1976, p. 42-46)

(Urbain, 1991, p. 245). *Bienvenue à* semble d'emblée répondre à cette description. Le secteur de Montréal choisi pour l'itinéraire, situé à l'est du Théâtre La Licorne, n'est pas du tout reconnu comme un site touristique⁶². On peut donc déjà postuler que le tourisme y est interstitiel. Aussi, un déambulateur théâtral avec audioguide est en soi une méthode marginale pour visiter un site. Il est donc probable qu'*Ascension* soit elle aussi interstitielle à cause de son approche. Sa nature discrète la fait paraître clandestine. Tel le touriste interstitiel, le marcheur est presque « invisible » (Urbain, 1991, p. 147) aux yeux des autres dans son rôle de spect-acteur.

Est-ce à dire que le spect-acteur de *Bienvenue à* est un myste (le sujet d'une initiation, selon Vienne, 2000) et celui d'*Ascension* un pèlerin, sinon lui aussi un myste? En tant qu'ethnologue, Urbain nuance le statut spirituel de ces individus, qui sont surtout des touristes s'identifiant à ces figures anciennes. Les conditions matérielles et culturelles de la marche sont trop radicalement différentes de celles du pèlerin d'autrefois pour qu'on puisse parler de pèlerinages. On oublie à quel point le pèlerin n'était pas libre, que la lenteur et la durée de la marche, l'inconfort, l'insalubrité, le danger et l'incertitude n'étaient aucunement des choix, mais d'« inévitables servitudes » (Urbain, 1991, p. 123). La conception contemporaine du pèlerinage d'autrefois est faussée par la projection sur celui-ci de l'idée de la contemplation des paysages. Or, la sensibilité nécessaire à cette contemplation est un « phénomène de société extrêmement récent », étroitement lié à l'évolution du tourisme (Urbain, 1991, p. 136). La valeur sacrée reposait plutôt sur la mortification corporelle que s'imposaient les pèlerins, dans une logique de martyr et de pénitence chrétienne, qui n'a aucune mesure avec le confort des marcheurs d'aujourd'hui (Le Breton, 2000, p. 69). L'anthropologue David Le Breton montre que le pèlerinage est une tradition qui précède la chrétienté et dépasse ses limites géographiques⁶³. Il s'agissait généralement tout de même

⁶² D'une manière comparable, mais hors du domaine théâtral, la compagnie l'Autre Montréal offre des parcours touristiques à pied, avec guide, dans des lieux négligés par l'industrie touristique, ou avec un discours qui tente de combler certains oublis maintenus par le tourisme officiel.

⁶³ « En Asie, l'hindouisme et le bouddhisme promeuvent également le pèlerinage » (2000, p. 155).

d'une ascèse, c'est-à-dire une épreuve de dépassement des contingences du corps dans l'espace matériel. Par ailleurs, malgré l'association chrétienne entre la matérialité et le profane, l'« idée que le sacré n'est pas absolument immatériel et qu'il existe une géographie du pouvoir spirituel est l'hypothèse au départ du pèlerinage. » (L'Allier, 2004, p. 23⁶⁴) Le poids de la tradition des pèlerins du passé et des personnages illustres qui ont foulé un même lieu incite Le Breton à considérer qu'il existe encore des pèlerinages dans la société contemporaine sécularisée, même si le sacré y est très différent. Le sacré repose alors sur le recueillement réflexif. Ce sont « des chemins de connaissance ou de fidélité à l'Histoire, [des] chemins du sens, à charge pour chaque pèlerin d'y mettre un contenu personnel. » (Le Breton, 2000, p. 153) Le pèlerinage contemporain se conçoit donc comme une tradition parfois sacrée, mais il ne constitue pas vraiment une initiation au sens fort.

La spiritualité actuelle est fréquemment reliée à des démarches de croissance personnelle et de thérapie psychologique. Qu'elle soit ou non revendiquée comme un pèlerinage ou une initiation, la marche est à la fois « une méthode tranquille de réenchancement de la durée et de l'espace » (Le Breton, 2000, p. 19) ainsi qu'« un remède contre l'anxiété et le mal de vivre. » (*ibid.*, p. 165) Le Breton choisit de faire l'éloge de la marche, plutôt que d'en faire une étude anthropologique neutre, car il constate le recul malsain de cette activité dans la société. Il rappelle que l'espèce humaine est apparue en apprenant à se tenir debout et à marcher sur deux pieds : marcher est donc un trait fondamental de l'existence humaine. Toutefois, une part de l'humanité tend à mettre de côté cette tradition millénaire avec le développement de l'automobile : « La condition humaine devient une condition assise ou immobile, relayée pour le reste par nombre de prothèses. » (Le Breton, 2000, p. 13) Les nombreuses technologies de transport (les « prothèses ») font perdre la notion de la présence concrète du corps dans le monde, qui semble ainsi virtuel et abstrait⁶⁵. Marcher a donc une

⁶⁴ Citant Rebecca Solnit, 2002, *L'Art de marcher*, Actes Sud, coll. « Essais Littéraires », p. 74.

⁶⁵ « Cet effacement entame la vision du monde de l'homme, limite son champ d'action sur le réel, diminue le sentiment de consistance du moi, affaiblit sa connaissance des choses. » (Le Breton, 2000, p. 13)

fonction spirituelle, récréative et thérapeutique⁶⁶, mais aussi de résistance au rythme et au style de vie actuel. Le Breton partage le point de vue de Relph sur le *placelessness* urbain⁶⁷ : bien des villes actuelles éprouvent de la difficulté à se montrer réellement attrayantes pour les marcheurs qui, s'ils persistent dans leur activité, deviennent des aventuriers socialement clandestins (Le Breton, 2000, p. 90 et 127). Par ailleurs, on comprend qu'ils persistent, car, tout comme l'ont affirmé Socrate, Nietzsche et bien d'autres penseurs, la marche « est un moment de prédilection pour exercer la pensée » (Le Breton, 2000, p. 65) en raison de sa lenteur et des stimuli offerts à la perception par l'environnement parcouru.

Il n'est donc pas surprenant que la flânerie (ou l'errance, ou la déambulation) se soit répandue comme forme d'inspiration de l'écriture littéraire. Les *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau (1984 [1782]) jouent un rôle inaugural important dans cette relation entre la promenade, la réflexion et l'écriture poétique. Du côté urbain, la figure du flâneur écrivain s'est fixée au XIX^e siècle, à Paris, avec Charles Baudelaire; elle connaît une renaissance dans les années 1920 à Berlin, avant d'être théorisée, dans les années 1930, notamment par Walter Benjamin et Siegfried Kracauer (Dion, 2006, p. 207-208). Plus récemment, André Carpentier a consacré une part importante de ses recherches et de sa démarche d'écriture à la déambulation urbaine, dont il explique la valeur ainsi :

« Penser c'est passer », écrit Michel de Certeau. Nous pourrions inverser les termes et dire que, dans l'acte déambulatoire, passer c'est penser, car le corps et la tête agissent en complices dans le rapport au lieu. En fait, ce serait cela, déambuler : laisser le monde extérieur pénétrer l'esprit, comme s'il existait un pacte entre la subjectivité du déambulateur et le monde perçu. (Carpentier, 2004, p. 48-49)

⁶⁶ Pour plus de documentation scientifique sur les vertus thérapeutiques de la marche dans le contexte québécois actuel, voir la récente enquête de l'épidémiologiste Marie Demers (2008).

⁶⁷ « Dans certains quartiers, purement fonctionnels, [...] le chez-soi est privilégié. Aucun touriste ou voyageur de passage invitant à s'interroger sur les curiosités recelées par la ville aux yeux des autres. La ville est morne, elle respire la fadeur, elle se parcourt comme une éternelle pénitence. De même, les longues avenues résidentielles ou vides d'habitations que traversent inlassablement les voitures sont des pièges pour les marcheurs qui découvrent trop tard leur erreur et sont contraints de rebrousser chemin et de connaître une nouvelle fois le même ennui. Ailleurs, l'animation est reine à cause des magasins, des échoppes, des manèges, des cafés, des monuments dispersés ou réunis dans l'espace, etc. Mais la fête de la marchandise est banale et tend à devenir strictement identique dans les grandes villes du monde entier. » (Le Breton, 2000, p. 130)

Cette forme de marche est active, puisque le marcheur passe et pense, mais Carpentier privilégie une part de passivité : errer (c'est-à-dire s'écarter des chemins normaux, se perdre, ne pas suivre un itinéraire⁶⁸, dériver) permet à l'écrivain de se laisser étonner par les lieux parcourus par hasard (Carpentier, 2004, p. 46-47). Alexis L'Allier exprime lui aussi cette conception active et passive du déambulateur en termes d'« un double rôle de spectateur et d'acteur » (2004, p. 19). Cette idée de la théâtralité de la déambulation coïncide donc avec le concept de Choinière de spect-acteur. Par ailleurs, dans ses remarques, Carpentier prône une attitude réceptive et ouverte, pour être sensible aux sens que suggère l'espace, sans chercher à en atteindre un qui soit unique et arrêté (2004, p. 59⁶⁹). Les déambulatoires audioguidés imposent un texte et un itinéraire qui encadre l'action. De ce point de vue, les pièces de Choinière imposent-elles un sens figé à l'espace?

L'analyse qui suit montrera qu'elles peuvent au contraire stimuler la part active de création des spect-acteurs, car le caractère déstabilisant et relativement original des déambulatoires audioguidés brouille certains repères « confortables » de la fiction et stimule la participation physique et mentale. Rappelons également que l'histoire du théâtre hors salle, marquée par une tradition d'engagement, prédispose le spect-acteur à une interprétation politique des œuvres. Les déambulatoires audioguidés, intimement liés à l'espace urbain, sollicitent d'abondantes réflexions sur le manque de souci de l'environnement et sur l'inauthenticité du sens des lieux. Notre analyse prêterait notamment attention à la présence dans les œuvres étudiées des éléments de définition de la *performance*, puisqu'elles contribuent à l'ambivalence problématique de la fiction. Nous porterons aussi attention à l'identité ambiguë de l'allocutaire du discours de la bande sonore. Le statut problématique de cette personne grammaticale contribue à l'ambivalence du point de vue du marcheur sur la ville. De plus, elle incite le spect-acteur à se sentir interpellé personnellement.

⁶⁸ « Je préciserais cependant qu'il arrive que le corps suive un itinéraire, mais que l'esprit soit errant. » (Carpentier, 2004, p. 47).

⁶⁹ « Le plus difficile, c'est de s'élever à peine au-dessus de ce qu'on voit, pas trop, on risquerait d'être happé par des désirs et des obsessions de synthèse, voire de vérité. » (Carpentier, 2004, p. 59)

Le propos des textes l'incite à se concevoir comme autre chose qu'un spectateur : comme un myste, un pèlerin et, surtout, comme un touriste. Or, les textes portent des discours ambivalents sur le rapport touristique aux lieux. Nous envisagerons donc le statut social complexe du touriste en insistant sur les types de tourisme et sur l'opposition qu'ils impliquent, dans le rapport aux sites visités, entre le sacré et le profane. Dans un premier temps, nous montrerons que *Bienvenue à* détourne et critique le tourisme commercial vers un tourisme d'aventure initiatique. Nous verrons aussi à quel point *Bienvenue à* tisse des liens entre la topophobie et le manque de sens et de valeur des lieux urbains négligés. Dans un deuxième temps, nous montrerons qu'*Ascension* questionne encore plus le sens d'un lieu donné. Cette pièce produit une ambivalence inconfortable entre les formes conventionnelles et les formes parallèles de récréotourisme et de pèlerinage spirituel.

Dans ces deux pièces, la fictionnalisation de l'espace urbain tend à évoquer une conception possible des villes en général. Or, Choinière vit à Montréal, et tous ses déambulateurs ont jusqu'ici comme point commun d'avoir été joués dans cette ville. L'intégration de référents spécifiquement montréalais et le brouillage de la frontière de la fiction nous incitent d'autant plus à interpréter les pièces comme des visions de Montréal. *Ascension*, surtout, n'a pas été jouée ailleurs et concerne sans équivoque le mont Royal. *Bienvenue à*, véritable « *work in progress* », est le déambulateur qui a été adapté au plus grand nombre de villes : Shawinigan (2004), Montréal (2005), Ottawa (2007) et bientôt, en 2009, une ville française. Notre analyse sera centrée sur la version montréalaise. La communauté de lieux permettra de mieux montrer comment se présente chez Choinière l'espace urbain de manière générale, et en particulier l'imaginaire montréalais⁷⁰.

⁷⁰ Il pourrait être pertinent d'entreprendre une véritable analyse comparative des versions en incluant la première (présentée à Shawinigan du 30 juillet au 1^{er} août 2004 dans le cadre du Festival de théâtre de rue de Shawinigan), la version anglaise également offerte à Ottawa en 2007 (traduction de Maureen Labonté sous le titre de *Welcome to ... [a city where you are the tourist]*) et la version prévue en mai 2009 pour la France.

CHAPITRE II

BIENVENUE À

UN MAUVAIS RÊVE TOURISTIQUE

Le déambulatoire audioguidé *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)* est probablement le plus important parmi ceux qu'Olivier Choinière a produits. C'est celui qui a été adapté pour être joué dans le plus de villes et c'est le seul à avoir été mis en film (Choinière, 2005b). L'analyse qui suit sera centrée sur la version de Montréal (du 30 août au 15 octobre 2005). Celle-ci explore le quartier situé à l'est du Théâtre La Licorne, qui est le point de départ du parcours. Nous prendrons parfois en compte la version présentée à Ottawa (du 20 avril au 5 mai 2007), qui permet d'identifier des invariants de l'œuvre et des éléments spécifiques à chacune des villes. La cohérence de l'intrigue a aussi été améliorée dans la version d'Ottawa, en réduisant le nombre de personnages et en resserrant la diégèse autour de certains éléments. Ce second texte permet donc d'éclairer le sens parfois nébuleux de la version montréalaise, dont les fragments épousent davantage une logique onirique difficile à unifier. L'hypothèse de l'inconfort produit par le brouillage de la frontière de la fiction s'avère particulièrement fondée dans *Bienvenue à*, notamment parce que le texte entretient une confusion entre le spect-acteur et le personnage principal de la trame sonore. L'identité de ce dernier est très trouble, ce qui rend le point de vue sur l'espace lui-même ambivalent.

On relève quatre étapes de l'évolution du personnage, qui correspondent approximativement à autant de conceptions distinctes de l'espace urbain. Il est d'abord une caricature de touriste, au sens péjoratif, ce qui implique un rapport de client et d'étranger au lieu. Mais son séjour dans la ville de son voyage tourne à la topophobie : à l'étrangeté, au malaise puis carrément au cauchemar éveillé. À mesure que ses souvenirs reviennent à la surface, ce personnage se singularise et se découvre être dans sa ville natale, ville qu'il avait rayée de sa mémoire. Celle-ci devient le lieu d'un drame familial refoulé, perçu avec une topophilie intime, mais ambivalente. Finalement, la conclusion de la pièce invite à concevoir

l'espace du déambulatoire comme celui d'un rite initiatique, bien que la révélation qui conclut celui-ci ne soit pas sans ironie.


Les sections de ce chapitre suivront l'ordre de ces quatre étapes, mais celles-ci ne s'arrêtent pas à des scènes délimitées. Elles correspondent approximativement aux quatre voix de narration enregistrées. Les quatre guides sont des voix féminines, celles des actrices Simone Chevalot, Geneviève Fillion, Louise Laprade et celle d'une fillette. Dans le texte, ces voix de l'audioguide sont présentées telles celles de personnages nommés Guide 1, Guide 2, Guide 3 et Guide 4. Nous désignerons ces étapes comme des *épisodes* de l'histoire, puisque les changements de voix et de plage sonore sur l'audioguide ne sont pas vraiment équivalents à des sorties de scène (ni à un changement de scène, de tableau ou d'acte). Certes, les Guides se succèdent sans revenir, mais la transition s'effectue le plus souvent avec des répliques dites par deux voix simultanément. Les changements de plage sonore découpent aussi le texte, mais ils correspondent davantage à des étapes du trajet pédestre qu'à des unités logiques de l'histoire. Pour mieux suivre l'ordre des voix et de l'itinéraire, j'ai joint en annexe 1 un tableau des étapes des épisodes liés aux changements de voix et de plage sonore¹. Pour bien comprendre les sentiments et les discours associés par l'œuvre à l'espace urbain fictif et à la ville réelle, commençons par dire quelques mots de sa forme inusitée, caractérisée par la clôture incertaine de la fiction, la place *active* du spect-acteur et la temporalité complexe.

2.1 *Forme et fonctionnement général de l'œuvre*

Au début de la pièce, la clôture de la fiction n'est pas posée clairement, selon un code conventionnel, tels les trois coups de théâtre ou l'ouverture d'un rideau. Le texte s'ouvre par

¹ Voici tout de même un résumé simplifié de l'itinéraire, qui ressemblerait plus ou moins à un circuit rectangulaire : 1) à partir du Théâtre La Licorne, marche vers le nord sur l'avenue Papineau et marche à l'est sur l'avenue Laurier; 2) circuit bref dans un terrain vague au bout de l'avenue Laurier et marche vers le sud sur les rues Fullum et Franchère; 3) marche vers le sud dans le parc Baldwin avec deux arrêts dans des parties différentes du parc et un troisième sur le terrain privé d'une maison, au 4344, rue Fullum, puis marche sur la rue Marie-Anne vers l'ouest; 4) marche dans une ruelle parallèle à la rue Bordeaux, vers le nord, jusqu'à l'avenue du Mont-Royal.

un préambule inhabituel : une page intitulée « Réservation » (Choinière, 2005a, p. 3²). Les didascalies de cette page indiquent que l'achat des billets se fait d'avance, en réservant une heure de représentation unique à chaque spect-acteur, entre 19 heures et 21 heures 48, avec des départs aux douze minutes. Il est difficile de dire si cette page 3 appartient au texte ou au paratexte. Elle concerne le temps antérieur de plusieurs jours à la représentation, où l'on appelle le spect-acteur pour confirmer sa réservation et lui donner des consignes, mais elle comporte aussi une réplique d'un personnage nommé Axelia. Il s'agit bien du personnage, et non de l'actrice, Alexia Bürger, qui doit réciter une réplique précise, laquelle est donc déjà théâtralisée. Dès ce moment, en anticipant sur le temps où commence la fiction, un jeu fictionnel ambigu s'introduit par la voie du téléphone chez le spectateur pour déjà en faire un spect-acteur : *répondre* à un appel suppose le réflexe de s'engager dans un échange de paroles, même minimal. Par contre, le texte d'Axelia ne prévoit pas de dialogue, il est conçu comme un message téléphonique automatisé, sans pause pour répliquer.


La personne appelée apprend qu'elle doit apporter son passeport en guise de dépôt pour emprunter l'audioguide. S'impose donc l'idée d'un voyage international, d'envoyer le spect-acteur en touriste hors du Canada, ou encore d'en faire un étranger qui marchera dans les rues de Montréal même si, dans la plupart des cas, il y est chez lui. Le sous-titre de la pièce, « *(une ville dont vous êtes le touriste)* », mis entre parenthèses comme si « Bienvenue à » était le nom de la ville, évoque les théories selon lesquelles le citadin est lui-même un touriste de sa propre ville, puisque celle-ci est conçue davantage pour les visiteurs. Ironiquement, l'accueil convivial que suppose la « bienvenue » vient avec la préposition « à » qui appelle un complément, mais celui-ci est absent. Le message téléphonique s'interrompt sur un bruissement au moment de révéler l'identité de la ville : « Merci, ayez un agréable séjour à  » (BA05 : 3³). La récurrence dans le texte de cette même interruption chaque fois

² Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle BA05 suivi du folio; le sigle BA07 désignera la version d'Ottawa (Choinière, 2007).

³ L'image de colonnes d'égalisateur de son insérée dans le texte, copiée à partir du fichier inédit que m'a remis l'auteur, est un peu plus grande dans le texte original : en hauteur, elle occupe deux lignes. Dans la bande sonore, un bruissement sonore vient couvrir visuellement (ou de manière auditive lors des appels) le complément

qu'il faudrait nommer la ville met en doute la concordance apparente entre l'espace-temps réel, un soir d'automne, en 2005, à Montréal, avec le chronotope de la pièce.

Après la page concernant la réservation, le texte proprement dit commence par une section intitulée « Accueil » (BÀ05 : 4), qui se termine par un saut de page et le passage à la plage 2 de la trame sonore de l'audioguide (BÀ05 : 7). Normalement, au théâtre, l'accueil du spectateur a lieu avant le début de la fiction, par des réceptionnistes, des guichetiers et des placiers, rarement par des personnages. Or, Axelia accueille le spect-acteur dans un vrai bureau à l'étage du Théâtre La Licorne (au 4559, avenue Papineau) dans le décor d'une entreprise de « récréotourisme initiatique », c'est-à-dire ARGGL!, qui est donc à la fois une compagnie réelle et une compagnie fictionnalisée par cette mise en scène⁴. Axelia pose alors une série de questions au spect-acteur, d'abord par politesse formelle, puis en vue de remplir un questionnaire. Le texte ne prévoit pas que les réponses affectent la suite de ce qu'elle doit dire⁵. Puis, elle remet au spect-acteur les accessoires nécessaires — un lecteur audio, une paire d'écouteurs, une bouteille d'eau, une cigarette et un parapluie — et elle vérifie le fonctionnement de l'appareil sonore. Ainsi, à la demande d'Axelia, c'est le spect-acteur qui pose le geste de démarrer la « véritable » fiction de la pièce : appuyer sur « play ». La

du nom qui est attendu. D'autres images, similaires à des icônes informatiques, illustrent le contenu sonore, telles des didascalies. Elles sont présentées, en plus de certains codes typographiques, dans un « Lexique » (BÀ05 : 2). « ► » désigne le début d'une plage sonore ou annonce une indication. L'image «  » indique l'« entrée d'un environnement sonore » (BÀ05 : 2) ou, lorsqu'elle est entre parenthèses, elle indique une « insertion sonore ponctuelle venant brouiller ou interrompre le texte ». Les répliques entre guillemets anglais, quant à elles, sont émises « en trois dimensions sonores », c'est-à-dire que l'effet stéréo donne l'illusion que la réplique provient d'un endroit précis dans l'espace réel, alors que la majorité du texte, réparti également dans les écouteurs, semble venir de l'intérieur de la tête de l'auditeur. Le texte insiste donc sur l'importance de la qualité de la superposition d'un environnement sonore fictif sur l'espace réel.

⁴ Le comportement, le discours et l'environnement de travail étranges d'Axelia, ses paroles sur l'audioguide peuvent ne pas apparaître au spect-acteur comme une mise en scène, mais il découvrira plus tard, lors de l'épisode de la « femme au parapluie », qu'Axelia est un personnage de la fiction.


⁵ Selon Philippe Beaufort (1995), le théâtre de participation doit prévoir diverses réactions du public et des réponses des personnages en fonction de celles-ci. D'autres pièces de Choinière, le « Projet Minerve » (2006b) et *Les Secours arrivent bientôt* (2005c), prévoient diverses avenues que peut prendre le scénario en fonction des réactions possibles des spect-acteurs. Ce n'est pas le cas dans ses déambulateurs, probablement parce que le temps des représentations y est calculé à quelques minutes près pour s'assurer que chaque spect-acteur puisse commencer le parcours à l'heure de son rendez-vous sans en croiser d'autres.

première plage sonore, par un effet de dédoublement déstabilisant, reproduit la voix d'Axelia qui poursuit ses indications et invite le spect-acteur à sortir sur le trottoir, alors que l'actrice reste immobile et silencieuse en face de lui⁶. Quelques pas plus loin, dans l'escalier, le spect-acteur l'entend de nouveau sur la bande sonore, comme si elle était derrière lui, accourir pour lui donner une dernière indication, mais la vraie actrice n'y est pas : la fiction commence à fausser la perception du réel.

À partir de ce point, soit la sortie à l'extérieur et le passage à la plage suivante demandé lors de la dernière indication, l'essentiel du spectacle théâtral consiste en une marche dans des lieux publics extérieurs. Le texte enregistré dans l'audioguide sert d'abord à narrer un récit fictionnel sur des personnages dramatiques, mais il contient aussi de nombreuses indications pour que le spect-acteur emprunte un parcours bien précis, dont le temps est rigoureusement synchronisé pour coïncider avec la rencontre de comédiens et de figurants dans les rues parcourues⁷. Contrairement à un décor habituel, l'espace urbain extérieur ne peut jamais être neutre et vide, il comporte une infinité d'éléments de décor et de figurants impossibles à inclure dans le texte. La lecture du texte permet de connaître sans ambiguïté ce qui doit être vu dans le parcours⁸. Certains figurants et certains éléments de décor paraissent de toute évidence prévus par la mise en scène, ajoutés dans les lieux, mais d'autres, comme certains passants, paraissent plus ambigus et peuvent parfois être suspectés de participer à la fiction. La première technique de synchronisation consiste à demander au spect-acteur

⁶ Le texte présente lui aussi un dédoublement d'Axelia, présente comme instance d'énonciation, mais aussi comme image de la comédienne dans son personnage. Cette image, la seule de tout le texte si on exclut les colonnes de son et les icônes présentées précédemment, montre la comédienne Alexia Bürger dans son costume d'Axelia, la réceptionniste de la compagnie ARGGL!, accompagnée d'une bulle lui faisant dire « Bonjour! » (BA05 : 4), comme si l'univers scénique était celui, fictif, d'une bande dessinée.

⁷ Comme les didascalies n'indiquent que quelques détails du décor parcouru et de son ambiance, j'ai fait moi-même le parcours (en août 2008), quoique malheureusement sans les comédiens, les figurants et les éléments de décor ajoutés. Je dispose tout de même d'une copie du DVD du film inédit de la version de Montréal (2005b) — où Olivier Choinière « joue » lui-même le spect-acteur, la caméra à la main — et d'une copie de la bande sonore de la version d'Ottawa (2007).

⁸ Parmi les images présentées dans les didascalies, «  » est la seule qui serve à indiquer des informations sur le décor matériel, sur l'espace scénographique et sur les personnes en chair et en os : des « indices visuels » ou « l'apparition d'un figurant sur le parcours » (BA05 : 2).

d'adopter le rythme de marche qu'il entend dans les écouteurs, c'est-à-dire, comme on lui mentionne, le « rythme normal de marche, soit 88 battements par minute » (BÀ05 : 7).

Dès le début de la déambulation, les principaux personnages qui parlent sur l'audioguide sont identifiés dans le texte par leur seule fonction de « Guide » suivi du numéro de leur apparition. Cette narration relayée est source d'ambiguïté entre la fiction et la réalité. D'abord, comme les indications d'itinéraire s'adressent à la personne du spect-acteur — qui doit obéir à ces consignes et donc se reconnaître comme destinataire —, le discours, surtout écrit à la deuxième personne (au « vous » puis au « tu »), semble aussi s'adresser à lui personnellement. Tout comme certains romans écrits à la deuxième personne, indéfinie ou non — on pense à *La Modification* de Michel Butor (1957) ou aux nombreux livres « dont vous êtes le héros » — le texte façonne progressivement une identité de personnage fictif à ce destinataire. Le réflexe est de s'y identifier, mais cette identité ne peut pas coïncider avec celle de chaque spect-acteur. Il serait improbable qu'ils aient exactement le même vécu, connu les mêmes pensées, ressenti les mêmes choses dans les mêmes situations, d'autant plus que certains passages de l'histoire relèvent du surnaturel. Néanmoins, même si le spect-acteur demeure conscient de ne pas être le sujet de l'histoire, l'interpellation à la deuxième personne dans ses oreilles, comme une voix de sa conscience, l'incite fortement à se mettre dans la peau du personnage⁹. En ce sens, le spec-acteur est bel et bien appelé à se concevoir lui-même comme l'acteur de la pièce dont il est aussi le spectateur.

Le personnage en question est d'abord un banal « touriste coutumier » (Urbain, 1991, p. 248) qui suit le même parcours que le spect-acteur, lui aussi avec un audioguide, pour visiter la ville, après être sorti de son hôtel. À l'accueil, Axelia s'adressait d'ailleurs au spect-acteur comme si le bureau d'ARGGL! était à l'intérieur du même hôtel et que celui-ci venait

⁹ À propos de *Vers solitaire (out)* (2008), Choinière disait d'ailleurs en entrevue : « Nous lui offrons [au spect-acteur] une fiction mobile où il découvrira un personnage à l'intérieur duquel il est libre d'intégrer des éléments de sa propre expérience, de sa propre histoire. » (cité dans Marsolais, 2008) Par ailleurs, le texte évite d'avoir à accorder en genre les mots qui se rapportent au spect-acteur qui, rappelons-le, peut aussi être une « spect-actrice ».

de sortir de sa chambre. De même, le spect-acteur sort du Théâtre La Licorne tel d'un hôtel. Il se trouve à marcher vers le nord sur l'avenue Papineau, un axe routier destiné davantage aux automobiles, puisqu'il mène directement à la fois à Longueuil par le point Jacques-Cartier et à Laval par le pont Papineau. La marche dans ce lieu montréalais peu conçu pour les piétons devient rapidement une forme de tourisme interstitiel — pour le personnage imaginaire, mais aussi, à un certain point, pour le spect-acteur qui s'y identifie. L'avenue Laurier et les rues suivantes, surtout résidentielles et parfois brièvement industrielles, ne présentent elles non plus aucun attrait typiquement touristique. Le contenu fictionnel attribué à la marche de l'allocutaire fictif, par contre, transforme les lieux banals en un espace onirique d'aventure.

Ainsi, le régime temporel de l'activité emprunte le temps structuré et déterminé du rite d'initiation, situé hors du temps profane et orienté vers l'étape ultime de la révélation. C'est aussi le temps incohérent des rêves, comprenant un mélange de souvenirs et de phobies vécues dans le désordre au présent. À un certain point, les choses invraisemblables ou surnaturelles imaginées par le biais des rêves ou des souvenirs semblent même suivre un temps plus logique que celui des personnes réelles. Sur ce point, le trouble vient du fait que le discours d'Axelia, lors de l'accueil, avait été interrompu par un appel téléphonique de sa sœur, la « Femme au parapluie », duquel le spect-acteur n'entendait que les répliques d'Axelia. Or, plusieurs minutes plus tard, lorsqu'il rencontre la Femme au parapluie et reçoit la consigne de la suivre (*BA05* : 19), celle-ci prend son téléphone cellulaire et reproduit exactement le même appel avec Axelia. Le spect-acteur voit et entend la conversation de la Femme au parapluie en chair et en os tout en entendant simultanément dans l'audioguide l'intégralité du dialogue entre les deux femmes, avec les mêmes répliques d'Axelia que celles jouées plus tôt. Il s'agit donc d'une analepse, comme on en voit au cinéma, dans un roman ou dans une pièce comportant un moyen technique, comme un noir, pour signaler un changement de scène. Cependant, dans le déambulatoire, l'analepse apparaît comme une impossibilité temporelle inexplicable, dans la mesure où il s'agit de ce que le spect-acteur a vécu avec de vraies personnes. En comparaison avec cette aporie temporelle, l'ordre narratologique de la fable principale — le touriste imaginaire est arrivé à l'hôtel, y a dormi quelques minutes en faisant des rêves atroces, puis est parti visiter la ville — paraît plus acceptable sur le plan de la vraisemblance.

Si le temps obéit à une logique onirique, l'espace et les éléments qu'il comporte le sont aussi : le personnage semble halluciner une autre ville dans celle qu'il visite, il la conçoit donc comme une hétérotopie (Foucault, 1994 [1984]). Or, l'espace-temps appréhendé, pour le spect-acteur, est tangible, son action est concrète. Sur un banc, dans le parc Baldwin, le spect-acteur rencontre « l'homme avec un chien », qui serait le père du personnage. À ce moment décisif, le spect-acteur doit interrompre l'audioguide et écouter l'homme lui raconter l'histoire du parc Baldwin, là encore comme s'il était lui-même le personnage. Puisqu'il n'a plus ses écouteurs, le temps de la pièce n'est plus régi par les durées invariables des plages de textes de la trame sonore, le dialogue et une interaction improvisée avec cet homme sont possibles¹⁰. Aussi, le lieu du spectacle n'est plus du tout « fermé », c'est-à-dire que le privilège d'assister à la performance de l'acteur pourrait être partagé avec n'importe quel passant. La coïncidence entre les indications et l'environnement perçu produit à la longue l'impression que le temps est rigoureusement contrôlé par la troupe. Or, l'épisode sans audioguide laisse au spect-acteur une certaine liberté d'action sur la durée de l'activité. Il doit reprendre l'écoute de la trame sonore seulement après s'être rendu à une maison, près de la fenêtre du salon, dont l'adresse, le 4344, rue Fullum, est donnée par l'homme au chien. Celle-ci se révèle lentement avoir été la maison d'enfance du personnage. Cette action solitaire qui dépasse la limite de l'espace public, sans la présence de la voix de l'audioguide, paraît certainement comme un rêve trop réel pour les spect-acteurs.

L'audioguide indique tout de même rapidement de revenir sur le trottoir de la rue Fullum, puis de tourner à gauche, du côté ouest, sur la rue Marie-Anne. Plus loin, au coin de la rue Bordeaux, une nouvelle interaction a lieu silencieusement avec la « la femme au béret ». Elle remet au spect-acteur un album de photos et le conduit vers le nord à l'entrée d'une ruelle, sur la rue Bordeaux. Elle lui indique d'entrer seul dans la ruelle. À ce moment, le spect-acteur doit de nouveau se montrer actif dans la recherche du chemin à suivre. La

¹⁰ Olivier Choinière m'a confirmé par courrier électronique (le 18 août 2008) que ce récit de l'histoire du parc était improvisé, qu'il variait de plus en plus, d'une représentation à l'autre, surtout dans la version d'Ottawa, au fur et à mesure que le comédien acquérait de l'expérience à incarner ce rôle.

dernière plage sonore, pour le retour au point de départ, ne contient plus d'indications verbales sur l'itinéraire. Le spect-acteur doit consulter l'album, dans lequel se trouvent plusieurs photos de la ruelle avec l'image d'une fillette, la Guide 4, qui indique progressivement le chemin. Après, à la fin de la ruelle, presque au coin de la rue Bordeaux et de l'avenue du Mont-Royal, la femme au béret indique de tourner à gauche, à l'ouest. De ce point jusqu'au retour au Théâtre La Licorne, situé légèrement plus au nord et deux rues à l'ouest, sur l'avenue Papineau, le spect-acteur ne reçoit plus d'indications. Il doit se tirer d'affaire seul. Bref, le déambulatoire multiplie les moyens par lesquels transmettre ou faire deviner l'itinéraire, comme si le spect-acteur était lui-même dans une quête labyrinthique.

2.2 *La mise à mal du touriste-client et l'espace urbain sans lieu*

Le fonctionnement général et la structure de l'œuvre qui viennent d'être esquissés invitent à analyser d'abord la dimension sociale du texte. La manière d'employer l'audioguide, le sous-titre et le personnage principal du récit placent le spect-acteur dans la position fortement connotée du touriste. En effet, en plus de nombreux musées, plusieurs attractions touristiques se servent de l'audioguide ou d'une forme similaire d'enregistrement sonore pour offrir un commentaire sur les lieux d'un parcours. Certes, les trois premières voix de « guides » sont touristiques parce qu'elles indiquent l'itinéraire et que le spect-acteur reçoit la consigne à plusieurs reprises d'observer attentivement ce qui se trouve tout autour de lui. Mais l'essentiel de leur discours n'est pas un commentaire informatif sur l'espace parcouru. La pièce insère un propos touristique là où on ne l'attend plus, au plus fort de l'intrigue, lorsque l'homme au chien se révèle le père du personnage (et virtuellement celui du spect-acteur). Celui-ci communique au spect-acteur l'histoire du lieu, un parc où n'affluent pas des milliers de visiteurs, mais cette histoire paraît anecdotique et hors de propos en regard de la révélation de sa paternité. L'homme au chien semble clairement être un non-acteur dans son propre rôle : il se présente comme l'ancien gardien du parc, aujourd'hui à la retraite. L'inclusion apparente d'un acteur amateur, l'un des principes de la *performance* (Schlossman, 2002, p. 21), brouille davantage la frontière du réel.

Le déambulatoire se montre donc volontiers décevant pour qui y chercherait un tourisme guidé au sens strict. Le personnage est lui-même déçu et mis à mal dans ses désirs, puisqu'il est d'abord présenté comme un touriste-client des voyages de masse standardisés que sont les


tout-inclus. Il aurait attendu en vain un accueil personnalisé à l'aéroport, mais l'homme portant le carton avec son nom écrit dessus n'apparaît que lors de la déambulation, au coin d'une rue, avec le nom du spect-acteur écrit sur le carton (*BÀ05* : 11), comme si la rue était le lieu d'un envol onirique — ou d'un atterrissage forcé. En fait, plutôt que d'offrir véritablement une activité touristique, *Bienvenue* à propose un discours grinçant *sur* le tourisme. Comme beaucoup de ces touristes, tel que l'explique Jean-Didier Urbain (1991), le personnage est complexé par son statut honteux : il nie aimer qu'on planifie tout pour lui et se questionne (trop tard) sur son choix de forfait (*BÀ05* : 9). La formule de l'accueil l'exprime déjà implicitement avec une distance ironique : le spect-acteur est reçu dans un bureau décoré de manière très professionnelle — « salle d'attente, chaises, tapis, présentoir (*sic*) à cartes postales » (*BÀ05* : 4) — avec une employée au ton « simple et cordial » (*BÀ05* : 4), habillée en uniforme et équipée d'un casque d'écoute. La teneur du projet touristique n'est toutefois pas formulée. On ne sait pas pourquoi cette ville en particulier a été choisie par le personnage, ni ce que le forfait touristique compte lui offrir, à l'exception d'un certain luxe. Par exemple, la chambre d'hôtel est censée donner sur une piscine, une commodité certes agréable, mais aucunement spécifique à un lieu plus qu'à un autre. On retrouve là la critique de Relph et celle théorisée par Urbain selon laquelle le touriste, surtout celui de la villégiature et des séjours balnéaires, est indifférent au lieu visité, il ne souhaite qu'y retrouver un confort identique ou meilleur que celui de chez lui (Urbain, 1991, p. 82).


Toutefois, il ne faudra pas beaucoup de temps au spect-acteur et au personnage pour s'apercevoir que l'apparence chic et surveillée s'arrête au pas de la porte. La vue sur la piscine promise par Axelia, dans la chambre du personnage, est en fait une vue sur une simple *photo* de la piscine accrochée au mur (*BÀ05* : 13). Pour le spect-acteur, l'avenue Papineau, avec ses bâtiments plus ou moins usés prématurément, construits dans une architecture « moderne » peu esthétique, est loin d'être digne de contemplation. Dans une parodie de formule de guide touristique, la Guide 1 annonce à l'avance :

Vous allez bientôt voir apparaître le stationnement vide.
Le restaurant abandonné.
Les enseignes ont été arrachées.
On peut voir les néons.
Le spect-acteur voit ce qui est décrit. (BÀ05 : 9)

Abandon, endommagements, froideur de l’affichage en néons : non seulement ce lieu ne cherche pas à se montrer attrayant, mais il semble en voie de devenir « *placeless* », c’est-à-dire plus ou moins mort, sans valeur affective pour le peu de gens qui l’habitent et le fréquentent encore. Le touriste imaginaire — peut-être aussi le spect-acteur — est déçu, car, malgré le commentaire, il se demande ce qu’il a à y voir. « Si seulement il y avait quelque chose à voir » (BA05 : 9), lui fait penser la Guide 1. Sur l’avenue Laurier et la rue Fullum, ce sera un peu mieux, car la majeure partie de ces segments de rues sont visiblement plus riches et mieux entretenus, mais le fait d’y passer le soir, alors qu’il n’y a presque personne d’autre à l’extérieur, montre bien que la vie est ailleurs. Elle ne se trouve ni dans la rue, ni sur les trottoirs, ni dans les parcs, mais dans les résidences des gens, sinon dans d’autres quartiers, d’autres lieux spécialisés dans la fonction de socialisation. De plus, dans l’univers froidement industriel et déserté près de l’usine Alimex et sur la rue Franchère, cette solitude nocturne sans attrait devient franchement inquiétante. Ce puissant inconfort psychologique s’oppose au principe du divertissement.

Comme dans une histoire d’horreur, le touriste naïf semble s’être fait escroqué en acceptant son forfait touristique, y compris, comme le spect-acteur, « jusqu’à l’audio-guide (*sic*) que vous écoutez [qu’il écoute] présentement » (BA05 : 11). Il est conduit à s’égarer dans des rues sans intérêt, puis dans des zones cauchemardesques. Il s’agit vraiment d’un égarement, dans le cas du touriste imaginaire, bien que celui-ci soit « étrangement » prévu :

Étrangement,
( le spect-acteur peut voir le mot « étrangement » dans une fenêtre ou une vitrine)
vous avez eu du mal à ne pas céder à l’ancienne peur panique,
à cette douloureuse impression
de s’être trompé de chemin en rentrant de l’école.

Alors que vous vous trompez de chemin,
mais rassurez vous.
C’est la seule manière d’entrer à ( Passage d’un camion.) (BA05 : 12)

Ces deux dernières phrases, dont la syntaxe est pour le moins *étrange*, sous-entendent que la ville à l’identité mystérieuse est une ville dans la ville, une hétérotopie inaccessible par des moyens rationnels d’un point de vue géographique, comme si elle existait dans un autre régime de réalité. La passivité du touriste pour qui tout est déjà planifié dans le moindre détail apparaît alors comme le choix d’une vulnérabilité regrettable et dangereuse :

Vous avez toujours détesté les forfaits, les tout-inclus.
 Pour vous, que quelqu'un décide
 des moindres détails de votre existence future
 tient de l'ultime acte de confiance,
 du rituel initiatique. [...] (BA05 : 11)

Plutôt que l'agréable divertissement attendu, le personnage se trouve à vivre un parcours éprouvant. Ce commentaire sur l'acceptation aveugle du touriste imaginaire fait réfléchir sur l'immense pouvoir que les entreprises touristiques reçoivent de leurs clients. Le spect-acteur peut comparer ce pouvoir à celui que lui-même confie à la compagnie de Choinière. Heureusement, par contre, il n'est pas dans l'intérêt de ces compagnies de nuire délibérément à leurs clients.

Leur principal objectif, cependant, ne peut pas être de respecter à la perfection les désirs des consommateurs. Elles le font seulement de manière indirecte, puisque, comme dans toute entreprise commerciale, elles doivent impérativement générer des profits, notamment en réduisant les coûts. Comme on le sait, cette logique tend à produire de nombreuses déceptions, comme la piscine remplacée par une photo de piscine. De plus, l'attitude *placeless* de plusieurs touristes, comme l'explique Relph, contribue à entretenir ce rapport paradoxal : ils visitent un lieu, mais sans vouloir vivre de véritable relation avec lui, comme les campeurs qui se rendent dans un site naturel dans des tentes-roulottes tellement équipées de toutes les commodités possibles qu'elles sont comme des copies de leurs maisons (1976, p. 85). Le touriste de *Bienvenue à* est semblable à eux. Plutôt misanthrope, il jouit dans sa chambre d'hôtel d'une « confortable distance entre [lui] et le monde, / [il est] heureux de l'anonymat, / de la solitude retrouvée » (BA05 : 14). À son arrivée à la chambre, il se rappelle une discussion qu'il a eue « avec des amis / à propos de l'isolement volontaire » (BA05 : 14), ce qui l'amène à formuler, selon les pensées que la Guide 1 lui prête, le désir suivant :

Ne plus sortir.
 Ne plus me lever.
 Prendre tous mes repas ici.
 Passer mes vacances dans cette chambre d'hôtel.
 Finir mes jours au bord d'une photo de piscine,
 au bord de l'abîme (BA05 : 14).

Les cauchemars qui assaillent le personnage immédiatement après semblent punir la formulation de ce désir. Ils en contrecarrent la réalisation, car le touriste décide alors de sortir

dehors se promener¹¹ « sûrement parce que la chambre de rêve [lui] faisait peur » (BA05 : 21). Dans cette citation, l'oxymore qui associe paradoxalement la peur à l'expression commerciale « chambre de rêve », souligne le contraste entre les *mauvais* rêves faits dans la chambre et le confort idéal qu'elle est censée offrir. Cette peur souffrante qu'engendre, dans les cauchemars, les « acteurs des rêves, [ceux que le personnage n'osait] appeler les morts » (BA05 : 17) paraît être précisément la crainte de la mort, de « l'abîme », qui est, bien entendu, une résistance instinctive du sujet contre elle.

2.3 *Rapport topophobique et cauchemardesque à l'espace urbain*

Sur le plan spatial, l'in vraisemblance croissante de l'univers imaginaire dans lequel évolue le personnage met en évidence son attitude froidement asociale. L'hôtel et le bureau de la compagnie ont quelque chose de machinal, de robotique et d'aseptique à un degré futuriste. Les objets et les meubles, dans la chambre, en sont l'exemple le plus éloquent, car ils avaient tous « été préalablement emballés dans du plastique » (BA05 : 13). On reconnaît ici une exagération du souci d'hygiène qui est la norme en hôtellerie, de nos jours. Ce triomphe de la technique inerte et sans odeur qu'on retrouve dans l'emballage en série paraît associer la neutralité et l'absence de vie au confort. Le touriste imaginaire s'étonne même que cette logique n'ait pas été poussée encore plus loin : « Vous auriez trouver naturel, dans un décor aussi neutre, / que votre clé vous soit donnée par une machine distributrice. » (BA05 : 12-13, *sic*) L'espace touristique idéal apparaît donc, de manière ironique parce que caricaturale, comme un espace déserté de tous à l'exception du client, lequel est seul avec des dispositifs non humains, robotiques, offerts par l'agence touristique. Marc Augé caractérise d'ailleurs les non-lieux contemporains, tels les aéroports et les guichets bancaires, par le fait que la communication s'y établit entre un individu et une personne « morale » (l'État ou une compagnie), par le biais de machines distributrices, de panneaux et de voix enregistrées (1992, p. 120-121). L'exagération de ce phénomène dans la pièce et les mauvaises surprises

¹¹ Plus précisément, le texte évoque le fait qu'il a profité de son intention de se promener dans la ville pour faire le circuit avec audioguide offert à son hôtel.

qui attendent le personnage suggèrent un constat critique semblable. L'audioguide du touriste, après tout, est une manière froidement technologique de réduire les coûts en ne payant pas un guide à chaque parcours, c'est-à-dire en laissant le touriste seul avec sa solitude dans la ville.

Ironiquement, la réceptionniste et l'audioguide semblent être interchangeables. De manière cordiale, mais néanmoins machinale, c'est-à-dire sans aucunement se soucier de ce que répond le spect-acteur, Axelia débite des questions et des explications comme si elle était un robot avec un message enregistré. Le formulaire qu'elle remplit (*BÂ05* : 4-5) fait paraître l'activité *Bienvenue à* comme une expérimentation scientifique dans laquelle le spect-acteur serait un cobaye. Les trois premières questions suggèrent que le parcours aurait pour objectif d'évaluer le degré de topophobie urbaine :

- 1) Aimez-vous la ville? Pourquoi?
- 2) Avez-vous peur? Si oui, avez-vous
 - a) Légèrement peur
 - b) Moyennement peur
 - c) Extrêmement peur
 - d) Peur à mourir
- 3) Êtes-vous triste? Si oui, pourquoi?
- 4) Cela fait combien de temps que vous avez vu votre père?
 - a) Quelques heures
 - b) Plus d'une semaine
 - c) Des années
 - d) Jamais (*BÂ05* : 4)

De style pseudoscientifique, ce questionnaire est en réalité profondément tendancieux. Commencer par une question à développement aussi générale est intimidant, et rend difficile l'argumentation. Cette difficulté initiale peut contribuer à faire douter le spect-acteur de son possible amour de la ville. Dans la deuxième question, le fait de proposer quatre choix de réponse répétant le mot « peur » sans proposer une réponse négative sous-entend qu'il y a lieu d'avoir peur.

La tristesse postulée par la troisième question, quant à elle, suggère d'autres facettes de la topophobie urbaine, c'est-à-dire d'autres sentiments négatifs : le malaise et la mélancolie.

Abruptement, la quatrième et dernière question passe à un sujet radicalement plus personnel : elle interroge la qualité de la relation du spect-acteur avec son père. Il n'est pourtant pas impossible de la relier aux autres. Comme le postulent Relph et Augé, le manque de sens des lieux serait lié à la rupture individualiste de l'appartenance filiale à un chez-soi. Le chez-soi est déterminé traditionnellement par la mère ou le père, car la première valeur accordée à l'espace serait d'abord celle du lieu de naissance¹². La valeur attribuée au lien familial rend possible l'attachement à un lien social plus large et à l'Histoire (Augé, 1992, p. 69-71). Le personnage d'Axelia, toutefois, apparaît bien mal placé pour poser au spect-acteur une telle question, aux sous-entendus moralisateurs, car elle-même néglige son père. Dans sa discussion téléphonique houleuse avec sa sœur, celle-ci lui annonce que leur père est mort. Le spect-acteur apprend du même coup qu'Axelia a coupé le contact avec lui et qu'elle reste indifférente à sa mort.

Néanmoins, l'indifférence aux lieux est interdépendante du malaise véhiculé par le caractère *placeless* que ceux-ci paraissent avoir. Le personnage du texte semble avoir désappris à apprécier simplement sa relation avec l'environnement. Les premières indications de la Guide 1 (BA05 : 7-8) sont extrêmement simples et ressemblent à celles données par les voix enregistrées utilisées pour des séances de relaxation. Elles l'invitent à marcher calmement, à regarder et à écouter (sans complément), bref, à être présent à soi et au monde : « Voilà. Vous êtes / présent. » (BA05 : 8). La nécessité de faire un effort pour atteindre ce sentiment de présence rappelle que, avec le cartésianisme moderne, les Occidentaux ont développé, en se plaçant dans un rapport de sujet à objet, une distance avec le monde (White, 1994, p. 23). Ainsi, le touriste imaginaire et, inévitablement, le spect-acteur ne parviennent pas à maintenir ce contact paisible. Immédiatement après le dernier passage cité, la Guide 1 ajoute : « Non. / Quelque chose vous gêne, / vous empêche d'être ici pleinement, / vous retient derrière » (BA05 : 8). C'est par l'annonce de ce malaise que commencent les analepses, ces fragments de récit qui viennent se substituer à un véritable discours sur

¹² On pense notamment à la valeur de la terre paternelle dans le Roman de la terre québécois.

l'expérience de la marche qu'auraient pu tenir les guides. Dans une perspective d'analyse spatiale, il s'agit d'une absence mentale par rapport à l'espace (ou à l'espace-temps) vécu¹³.

Il faut dire que le personnage connaît le lieu, même s'il est victime d'amnésie : c'est sa ville natale, et même sa maison natale qu'il redécouvre. Malgré l'intention première du personnage, son retour appelle celui des souvenirs, qui se superposent au moment présent et lui font ombrage. De manière similaire, les perceptions sonores du spect-acteur sont dédoublées : il entend une « *ambiance de rue* » (BA05 : 7 et 18) dans ses écouteurs alors que, s'il les retirait, il entendrait sensiblement la même chose. Bien des propos concernent indifféremment la marche du moment et celle du personnage imaginaire. Ils peuvent donc rappeler bien d'autres promenades du spect-acteur, de manière à l'inciter à mêler son vécu à la fiction. La peur de se perdre en est un exemple important. La possibilité de l'égarement est évoquée à plusieurs reprises sous forme de doute ou d'affirmations intégrées au récit. La complexité du réseau urbain rend compréhensible cette appréhension, mais celle-ci demeure plutôt paradoxale, dans la mesure où la ville implique la proximité d'une masse de gens qui pourraient en principe venir en aide à la personne égarée. Or, de nuit, dans une rue désertée, et particulièrement dans une « zone industrielle » (BA05 : 21), où les gens ne travaillent que le jour, comme celle où il se perd, le personnage peut se retrouver sans secours immédiat. Le personnage constate sa vulnérabilité et craint de ne pouvoir répondre à ses besoins vitaux : la fatigue, puis la faim (BA05 : 21). Dans une moindre mesure, le spect-acteur pourrait vivre cette angoisse dans le terrain vague, après le cul-de-sac de l'avenue Laurier (BA05 : 15-18), dans la rue Franchère (BA05 : 20-23) et dans la ruelle parallèle à la rue Bordeaux, entre la rue Marie-Anne et l'avenue du Mont-Royal (BA05 : 34-35).

Dans ce contexte inhabituel et imprévu de stress où, pour le personnage, « la civilisation prenait la fuite » (BA05 : 21), toute personne inconnue apparaît comme une menace possible.

¹³ Choinière, quant à lui, semble le concevoir avant tout d'un point de vue temporel. À propos de sa pièce *Jocelyne est en dépression*, il a d'ailleurs dit en entrevue avoir voulu dénoncer l'incapacité de bien des gens de vivre pleinement le moment présent (cité dans Dumas, 2002). Ce propos semble ici récurrent chez le personnage principal, sans cesse plongé dans le souvenir de diverses expériences antérieures.

L'apparence inhospitalière des lotissements industriels évoque alors, par sa distance géographique avec les quartiers habités, une sorte d'espace sauvage loin de la civilisation. La signalisation des nombreux « accès interdits / menant à d'immenses entrepôts », la rareté de l'éclairage et la dénomination des « voies » par des chiffres (BA05 : 21) signalent que ces lieux ne sont pas conçus pour recevoir des visiteurs. La présence de passants est donc suspecte par défaut. Implicitement, comme s'ils n'osaient effrayer ouvertement le spect-acteur, les Guide 2 et Guide 3 suggèrent que des criminels rôdaient là où le personnage est passé antérieurement et que la faune humaine qu'il a pu apercevoir était plus menaçante que secourable. Des « bruits d'accélérateurs et de silencieux brisés » (BA05 : 21) évoquent une course illégale ou une poursuite automobile; voir « un garçon portant une torche / prendre la fuite » (BA05 : 23) suppose une menace à ses troussees, et même la femme d'un couple de promeneurs d'apparence banale cache derrière son dos, dans sa main, un couteau (BA05 : 23). Heureusement pour lui, le spect-acteur sait, s'il ne l'oublie pas ou ne l'écarte pas irrationnellement de sa pensée, qu'il se trouve dans un trajet supervisé, dans lequel les membres de la troupe ne sont certainement pas menaçants. Réunir tous ces dangers possibles en une même promenade semble invraisemblable, et cette invraisemblance est poussée jusqu'au surnaturel. D'après la Guide 3, le personnage aurait aperçu, dans une voie perpendiculaire, entre des murs en aluminium d'entrepôt ou d'usine, trois femmes au « visage caché par de longs cheveux noirs et humides » (BA05 : 22) balançant frénétiquement leur tête en dévorant un cadavre humain. Elles étaient autour d'un feu, un élément interdit dans les villes modernes, ce qui accentue l'idée de clandestinité et de sauvagerie primitive.

Comme c'est le cas dans la littérature fantastique, *Bienvenue* à joue avec plusieurs facteurs pouvant donner une explication naturelle a des événements surnaturels. D'abord, les cinq rêves racontés, ceux que le personnage a faits en s'assoupissant dans sa chambre d'hôtel, de jour, à son arrivée de l'aéroport, relèvent du surnaturel ou de l'invraisemblable, mais ils ne semblent pas tout à fait se clore au réveil du personnage. D'ailleurs, le texte laisse croire un instant, le temps d'une pause (un saut de paragraphe), qu'il ne s'agissait pas de rêves : « vous n'aviez, comme d'habitude, fait aucun rêve. / Que des cauchemars. » (BA05 : 18) Le dernier rêve dont le personnage se souvient, le quatrième, se passe dans sa chambre, ce qui suggère qu'il n'est pas parfaitement réveillé, mais qu'il a vécu une période de somnambulisme. Les

mêmes mots employés pour décrire les cannibales apparaissent dans le récit du quatrième rêve où, là aussi, trois femmes semblent exécuter une « espèce de rituel sacré » (BA05 : 17) tout aussi meurtrier et primitif. Cette similitude signale qu'il s'agit du même cauchemar de représentation abjecte de sa propre mort qui se répète, dans la chambre puis lors de la marche. La fatigue extrême — le personnage n'avait « dormi que 12 minutes » (BA05 : 18) et il a ensuite longtemps marché —, le décalage horaire — il a dormi de jour et est sorti quand « il faisait encore jour » (BA05 : 18) —, la faim (BA05 : 21) et la vue limitée par l'obscurité du soir tombant peuvent servir d'explications raisonnables. Le récit de cet épisode dans la ruelle semble aussi avoir lieu alors que le personnage est encore dans ce même état de facultés affaiblies, car plusieurs indices portent à penser qu'il a lieu plus tard dans la même soirée. Ainsi, les souvenirs d'enfance qui apparaissent au personnage après une étape plus cauchemardesque, de même que la rencontre d'un homme qui serait « son père », peuvent n'être que des rêves ou des hallucinations, comme elles peuvent être une véritable expérience surnaturelle, si le spect-acteur veut bien y croire. Mais la parole a un pouvoir qui dépasse la croyance. Au moment du récit de la vision des cannibales, les Guides 2 et 3 reprennent à l'unisson un procédé courant pour engager malgré lui le spect-acteur dans une représentation imaginaire désagréable en le prévenant paradoxalement contre elle : « Si vous ne voulez pas vous souvenir de votre mort, / trop tard. / Vous l'avez cent fois imaginée. » (BA05 : 22) Des images surgissent et s'imposent par la suggestion de quelques mots, ce qui souligne la vulnérabilité du spect-acteur face au pouvoir de la parole de l'audioguide et à l'espace imaginaire effrayant que celui-ci superpose sur l'espace réel.

Les espaces urbains non touristiques, comme ceux d'une majeure partie de *Bienvenue à*, sont désertés le soir, donc potentiellement inquiétants, en grande partie à cause d'un urbanisme déficient. L'activité piétonne de soir, à part peut-être dans certains parcs, ne paraît pas aussi normale qu'elle devrait l'être. D'ailleurs, à partir du passage dans le parc Baldwin, le caractère effrayant et cauchemardesque de *Bienvenue à* devient moindre pour le spect-acteur. L'absence d'un tel sentiment de peur dans *Ascension*, qui se déroule principalement dans un lieu prévu pour la promenade récréative, contribue à confirmer ce caractère inhospitalier de l'espace urbain moyen pour les piétons. L'idée de cité-dortoir est suggérée dès le début de *Bienvenue à*. Le touriste imaginaire n'aurait de cesse, depuis son arrivée à

l'aéroport, d'apercevoir le mot « matelas » dans les enseignes de magasin, « comme si les habitants de cette ville ne faisaient qu'y dormir, / qu'on y venait pour fatalement s'y coucher » (BA05 : 10). L'adverbe « fatalement » peut être pris dans le sens d'« inévitablement », mais il connote aussi l'idée de la mort, et donc des cauchemars morbides que le personnage subira¹⁴.

Le malaise du personnage de *Bienvenue à* est non seulement explicable par l'urbanisme du lieu, mais aussi par son architecture. Le récit de l'égarement dans la zone industrielle est précédé, sans lien apparent, par un discours sur l'architecture auquel le personnage aurait pensé :

Pour vous, il y a deux types de ville :
les villes sans ciel et les villes avec ciel.
Les villes sans ciel sont généralement étouffées par l'architecture,
et lorsqu'au détour d'une rue,
vous apercevez un carré de ciel,
vous voudriez être capable de vous y envoler.

Les villes avec ciel sont généralement dépourvues d'architecture.
Elles donnent l'impression d'être écrasées.
Cette impression vous écrase à votre tour
et, dans ces moments,
vous vous cacheriez dans n'importe quel édifice public.

Mais les villes avec ciel sont généralement
dépourvues d'édifices publics.
[...] vous ne saviez pas encore
dans quelle catégorie
classer la ville de F (9 *Passage d'une voiture sur une plaque d'égoût [sic.]*) (BA05 : 20-21).

Ainsi, peu importe le style de ville auquel le personnage a affaire, il s'y sent oppressé — « étouffé » ou « écrasé » —, comme si elle avait été conçue contre lui. Du moins, elle est conçue pour d'autres gens que les habitants locaux : les touristes ou les investisseurs, ce que

¹⁴ Dans la version d'Ottawa, l'interprétation de ce passage comme un indice du caractère onirique de la ville est plus évidente. Comme le spect-acteur aperçoit sur la rue York, plutôt qu'un magasin de matelas, une boutique appelée « Dragon's dream », c'est le mot « rêve » que le touriste a sans cesse aperçu dans les enseignes. Il suggère aussi, avec l'expression « commerces de rêve » (BA07 : 13), le rapport de séduction commerciale illusoire que connaît le personnage du touriste à son arrivée dans la ville.

l'on appelle une « *other-directed architecture* » (Relph, 1976, p. 93). L'absence d'édifice public dans les villes « avec ciel », lesquelles semblent représenter ici un espace d'étalement urbain où abondent les petits bâtiments sans envergure, les stationnements et les terrains vagues, suggère aussi la dominance du privé, le manque de service et de solidarité citoyenne dans des municipalités de moindre importance démographique¹⁵. Tout espace social connu semble inadapté au personnage et au spect-acteur qui veut bien se reconnaître dans ce malaise. Le désir d'évasion apparaît alors comme la conséquence logique : le touriste imaginaire rêve d'un improbable lieu « prétouristique » (Urbain, 1991, p. 95).

2.4 *La ville familière, mais inquiétante*

La transition de la Guide 2 à la Guide 3 suit cette logique du passage du cauchemar au rêve souhaitée, mais de manière abrupte, trop belle pour être plausible. Le personnage égaré dans la zone industrielle aurait abouti subitement dans le stationnement arrière d'un entrepôt transformé en une place publique traditionnelle, où avait lieu une immense et joyeuse « fête populaire » (BA05 : 24). Parallèlement, le spect-acteur, quant à lui, passe abruptement de la rue Franchère, plutôt inhospitalière avec le vaste atelier de mécanique de la Société de transport de Montréal, à un lieu radicalement différent : le très joli parc familial Baldwin, entouré de triplex de bonne qualité et bien entretenus. Le parc ne semble pas dangereux au premier abord, mais le terrain de football où le spect-acteur doit s'asseoir dans une estrade est normalement désert le soir, ce qui produit un contraste dérangeant avec l'ambiance sonore de foule. En fait, cette histoire de fête populaire parodie la logique de la revitalisation de la ville dont parle l'ouvrage de Chaudoir (2000). Le touriste a cru être passé d'un cauchemar à un rêve, mais il s'agit d'une autre forme de mauvais rêve, plus sournoise. La Guide 3 expose d'abord le cadre festif dans lequel la foule était rassemblée pour assister à un spectacle de chanson sur un tréteau en plein air. Mais elle raconte que, après la fin de la dernière chanson,

¹⁵ Précisons que le Théâtre La Licorne et le parcours du déambulateur sont situés au sud-est du Plateau Mont-Royal, immédiatement au nord-est du centre-ville, près de la voie ferrée qui sert de la limite franche avec le quartier Hochelaga, fortement identifié à la classe populaire, et avec Rosemont. Il ne s'agit donc pas de la banlieue, mais ce n'est plus le centre-ville, seul quartier véritablement densément urbain, comme dans la plupart des villes nord-américaines.

Jessica, une petite fille de sept ou huit ans, a été forcée par l'animateur, par ses parents et par la foule à venir jouer de la flûte sur la scène. Devant cette séance d'humiliation et de cruauté psychologique, le personnage ressent des émotions négatives de gêne et de colère (*BÂ05* : 25) entraînées par sa complicité silencieuse. *Bienvenue* à ne céder donc pas au manichéisme du discours antiurbain dénoncé par Yves Chalas (2000, p. 71-72). Cet épisode suggère le caractère étouffant du contrôle communautaire de la vie de village ou d'un petit quartier, ce qui permet de relativiser l'anonymat solitaire de l'urbanité et la nostalgie de la convivialité.

Aussi, la pièce n'exprime pas une topophobie qui serait obligatoirement vécue par tous. La dimension familiale de l'histoire met en évidence le caractère subjectif du malaise, centré sur un personnage singulier. Quand les fragments de souvenir commencent à remonter jusqu'à l'enfance, *La Guide 3* passe du vouvoiement impersonnel au tutoiement intime (*BÂ05* : 29), qui sera conservé jusqu'à la fin du texte. La récurrence parallèle des adjectifs contradictoires « inquiétant » (ou « étrange ») et « familial », surtout à partir de ce moment, en incluant leurs dérivés, peut être comprise par la théorie du *Unheimliche* (inquiétante étrangeté) de Freud¹⁶. Le cheminement du sujet vers la révélation graduelle de ses souvenirs d'enfance oubliés passe par l'intermédiaire de mauvais rêves. Les rêves, selon Freud, sont l'un des moyens d'accès privilégiés à l'inconscient, car souvent ils « sont des accomplissements voilés de désirs refoulés » (Freud, 1988 [1901], p. 118). De manière un peu trop appuyée, l'apogée de la progression dramatique de la pièce, où le personnage accède à une totalité de la mémoire des lieux de son enfance, trace un lien entre l'*Unheimliche*, le rêve (« le lieu des rêves ») et le désir (« le lieu rêvé ») :

¹⁶ L'expression répandue en français « inquiétante étrangeté » est une mauvaise traduction du titre original allemand « *Das Unheimliche* » (selon la note liminaire dans Freud, 1985 [1919], p. 211-212), qui veut plutôt dire le familier étrange ou le familier inquiétant. Ce mélange paradoxal de la familiarité et de son contraire survient lorsque des désirs latents sont sollicités à faire surface, mais qu'ils sont immédiatement ramenés dans l'inconscient par le surmoi. La première dynamique suppose une attirance, ainsi que de la familiarité parce que le sujet reconnaît les désirs inconscients de son enfance. D'un autre côté, la résistance que le surmoi oppose à ce retour du refoulé fait ressentir de l'inquiétude, de l'effroi, du dégoût, de la honte, de l'abjection. Ces émotions contraires laissent le sujet dans la confusion. Le mélange paradoxal du familier et de l'inquiétant peut donc engendrer une identification du lecteur — ici le spect-acteur — qui y reconnaît ses propres expériences d'inquiétante étrangeté.

Tu es dans le lieu
 qui contient tous les lieux.
 Derrière et devant, présent et passé.
 où l'on entre par l'inquiétude
 pour marcher dans le familier.
 Non seulement le lieu des rêves,
 mais le lieu rêvé. (BA05 : 34)

La suite du texte raconte le souvenir du personnage enfant, courant nu en forêt, attiré et effrayé à la fois (encore l'*Unheimliche*) par la lumière d'une cabane, probablement le chalet familial. La nudité de l'enfant et la nature presque vierge connotent ici fortement une innocence et une pureté des premiers désirs « naturels », qui n'auraient pas été refoulés par la honte et la pudeur.

Cette révélation semble un peu étrange ou caricaturale, surtout qu'elle n'évoque ni le nœud du désir, ni la cause du refoulement, soit le traumatisme d'une violence subie ou le caractère honteux du désir qui serait la cause du refoulement. Le seul indice est le rapport conflictuel et distant avec le père, mais qui est exprimé avant tout par Axelia, donc par une fable secondaire, sans lien évident avec le personnage. Dans la version d'Ottawa, par contre, le « roman familial » présente plus d'unité au point où son sens éclipse quelque peu l'interprétation sociale du malaise par rapport à l'espace. Dans cette version, la chambre d'hôtel remplie de plastique fait écho au souvenir de la chambre parentale, elle-même envahie d'emballages plastiques, comme pour la conserver immaculée (BA07 : 39). Axelia, qui ne porte plus ce prénom, mais celui, variable, de la mère du spect-acteur¹⁷ (BA07 : 3), devient la seule guide du parcours, sauf pour la dernière partie, où la Guide 4 est remplacée par Jessica (à 8 ans). La guide principale intervient à deux âges différents, 30 ans et 60 ans, donc à deux temps de l'histoire : en retournant dans son enfance, le personnage revient 30 ans derrière, accompagné mentalement par ce qu'il découvre être la voix de sa mère. La femme au parapluie, qui était la sœur d'Axelia, devient la fille de la guide, nommée Jessica, et serait donc la sœur du spect-acteur. La petite Jessica de la fête populaire et la femme au parapluie

¹⁷ On peut deviner qu'ARGGL! a demandé cette information au moment de la réservation.

deviennent ainsi la même personne, à deux âges différents. Deux personnages secondaires de la version montréalaise, « l'amour de ta vie » et « un ami » anonyme, sont remplacés eux aussi par Jessica. L'image onirique de la femme armée d'un couteau revient à plusieurs reprises pour finalement se révéler être la mère qui s'est coupé le doigt avec son couteau de cuisine. D'un point de vue psychanalytique, il serait possible d'y voir la figure symbolique de la mère castratrice, et l'angoisse de la castration censée intervenir comme punition imaginaire fréquente contre le désir d'inceste. Le fort rapport affectif accordé au personnage de Jessica, dont le souvenir fait davantage retour dans la version d'Ottawa, suggère que le désir incestueux serait d'ordre fraternel. La beauté exceptionnelle perçue dans le morceau de flûte (*BA05* : 26; *BA07* : 31) et le fait que ce soit la mère qui représente la figure menaçante appuient cette idée. L'interprétation demeure tout de même très ouverte, ce qui permet davantage à chaque spect-acteur d'y insérer un peu de sa propre histoire familiale. Bref, la traversée d'un espace rempli de malaise, de souvenirs et de cauchemars effrayants conduit à suggérer la présence d'un tabou ou d'un traumatisme à la source de l'amnésie.

2.5 *La ville comme espace initiatique*

Par ailleurs, la structure narrative d'une cure psychanalytique correspond aussi à celle du récit initiatique. C'est une similitude courante, car « la psychanalyse peut se concevoir comme une forme moderne de l'initiation » (Vierne, 2000, p. 121). Dans les deux cas, accompagnés d'un guide qui supervise sa préparation, le myste (d'une initiation) ou le patient (dans le cas d'une psychanalyse) doivent traverser des épreuves pour accéder à une révélation qui les transformera. Le statut d'un touriste, surtout inexpérimenté, s'approche aussi beaucoup de celui du myste : il est un néophyte dans sa connaissance de l'espace visité, et il a besoin d'un guide, qui détient ce savoir, pour accéder à une certaine vérité — historique et pittoresque plutôt que sacrée — du lieu (Urbain, 1991, p.230). À ce propos, Vierne écrit dans l'ensemble de son ouvrage (2000) que la littérature moderne et contemporaine, en guise de compensation, imite l'initiation, c'est-à-dire sa structure et son rôle de réponse à l'angoisse de la condition mortelle. Dans ce contexte où la science a affaibli le sacré, le déambulatoire de Choinière fait vivre au spect-acteur une expérience dont le chemin et le destin sont littéralement déjà écrits et chronométrés. L'accompagnement sonore par des voix quelque peu divines, c'est-à-dire des guides immatérielles, omniscientes, omniprésentes et

autoritaires, amplifie cette impression. Les quatre guides emploient l'impératif dans leurs consignes et le mode assertif quand elles expliquent ce que le spect-acteur pense et ressent. Elles sont toujours tout près de lui, presque dans sa tête, et semblent savoir à l'avance tout ce qu'il va voir et entendre.

En tant que forte hétérotopie — une ville onirique, altérée, habitée par des signes du passé, mais superposée à la vraie ville actuelle —, l'espace parcouru de *Bienvenue à* devient l'espace « éloigné de la vie courante » (Vierne, 2000, p. 16) ou celui d'un voyage « fait en rêve » (Vierne, 2000, p. 57) propice à une initiation. Ainsi, il n'apparaît pas si étrange que la Guide I compare la confiance nécessaire dans un « tout inclus (*sic*) » à celle d'un « rituel initiatique » (*BA05* : 11). Dans les initiations religieuses, les épreuves à traverser prennent la forme d'une mise à mort symbolique et d'un voyage dans le monde de la mort (Vierne, 2000, p. 22-57). Les troisième et quatrième rêves racontés sont aussi explicitement présentés comme des rituels (*BA05* : 17). Ils sont dominés par des images de violence meurtrière et monstrueuse, sorte de préparation, avec la faim et la fatigue, à l'ultime mort hallucinée, celle du cauchemar à demi éveillé dans la zone industrielle. Durant le trajet sur la rue Franchère, vers le sud, un clocher d'église perceptible au loin est donné comme point de repère vers lequel se diriger (*BA05* : 20) jusqu'à l'arrivée salutaire au parc Baldwin, où la proximité des arbres l'éclipse. Ce clocher est à prendre comme un *Axis mundi*¹⁸ signalant que le myste peut s'approcher du sacré, mais sans l'atteindre. Les arbres, ces *Axis mundi* plus anciens, nombreux au centre du parc Baldwin et plantés dans un ordre très harmonieux le long des huit sentiers menant à la fontaine lumineuse (illuminée le soir), forment aussi un Centre au cœur du « labyrinthe » des rues du quartier. Dans un scénario symbolique de descente aux enfers, le labyrinthe est une épreuve qui impose un double objectif : parvenir à sortir, mais d'abord trouver le « Centre sacré » (Vierne, 2000, p. 53). S'y trouve normalement la révélation, c'est-à-dire l'adresse de la maison de l'enfance du personnage. Ce savoir sur son

¹⁸ Situé en principe au Centre du monde, l'« *Axis mundi* », ou « Axe du monde », par sa hauteur ou sa profondeur, est considéré comme l'axe vertical qui unit la Terre avec le Ciel et avec les Enfers (Eliade, 1965 [1957], p. 38). L'église catholique, édifice le plus élevé au centre de la paroisse, reprend bien ce symbole qui prend aussi la forme d'un poteau, d'un arbre ou d'une montagne dans les sociétés traditionnelles.

origine correspond à l'étape finale de la renaissance dans le schéma de l'initiation, avec le souvenir de l'enfant nu (Vierne, 2000, p. 60). L'idée de renaissance est préfigurée par la fontaine et sa lumière, deux symboles de vie. Bref, le récréotourisme d'ARGGL! n'est pas qualifié en vain d'« initiatique » : l'histoire de la pièce donne un sens sacré à l'espace et crée les conditions pour que le spect-acteur s'y identifie.

Néanmoins, le mélange de ces deux termes, « récréotourisme » et « initiatique », demeure quelque peu incongru. Le caractère fortement profane du « récréatif » et du « touristique », dont l'amalgame rappelle l'industrie touristique et les préjugés qui lui sont associés, brise le sérieux indispensable à la foi en une véritable initiation. Certes, le touriste interstitiel, même s'il s'identifie à l'aventurier marginal et héroïque, demeure un touriste : il n'aime simplement pas se faire rappeler que l'industrie touristique prévoit aussi des escapades correspondant à ses goûts (Urbain, 1991, p. 71). Plus largement, les aspirations spirituelles du personnage semblent inappropriées au contexte contemporain, profane et prosaïque. En pensant à des expressions ancestrales comme « le soleil se couche », il semble éprouver une certaine nostalgie pour cette « époque où la terre n'était pas ronde, / où les distances se mesuraient à pas d'homme » (*BÀ05* : 21). Bref, le monde semblait plus signifiant quand il était davantage « à la mesure de l'homme » (Tuan, 2006, p. 38) qu'après avoir été objectivé par la science. Par contre, il ne suffit pas de rêver cet idéal révolu pour qu'il advienne. L'espace onirique que le spect-acteur est appelé à visualiser apparaît de plus en plus comme une mise en scène extravagante, insatisfaisante, de ce besoin de sacré.

En effet, la force et l'aspect explicite des signes de sacré les font paraître caricaturaux. Par exemple, lorsque l'expression « rituel sacré » est employée pour décrire le quatrième rêve du personnage, le spect-acteur peut immédiatement après lire ces deux mots dans le dos de l'homme qu'il doit suivre (*BÀ05* : 17). Il s'agit d'une coïncidence d'apparence magique, mais qui crée une répétition plutôt gratuite : pourquoi un homme porterait-il dans son dos ce message alors qu'il ne révèle rien de plus au spect-acteur? Il y a donc une ironie flottante dans cette révélation superflue, comme dans plusieurs autres signes et éléments de souvenir. Le synchronisme de l'apparition visuelle de quelques fragments du texte de la bande sonore dans le décor du parcours — des enseignes de commerces, dont le premier est désaffecté, sur l'avenue Laurier Est — souligne leur importance comme s'il y avait là une signification

secrète à décoder¹⁹. Mais ces quelques mots banals, pas même les plus importants syntaxiquement, ne recèlent aucun sens transcendant. Le mystère sacré n'est finalement qu'une supercherie. Le discours final émis par la Guide 4 sur un ton prophétique grandiloquent s'attarde de manière similaire à créer un mystère creux, un semblant de révélation de La Vérité.

En fait, l'ironie de la conclusion, qui feint de contenir à la fois le sens de la déambulation et de l'univers entier, éclaire tout de même le sens de l'œuvre. Elle conduit à une vision ludique et autodérisoire de la recherche de vérité, que celle-ci soit psychique ou spirituelle. Le spect-acteur qui doute de l'ironie ou ne la saisit pas peut tenter de comprendre les paroles énigmatiques du discours de la Guide 4, mais il devra se soumettre à un jeu d'interprétation aux résultats décevants. D'abord, les deux premiers paragraphes du monologue de la Guide 4 affirment uniquement que l'allocutaire, appelé « enfant » (BA05 : 34) par la Guide 4, qui a elle-même une voix de fillette, aurait été conduit par une destinée dans son parcours. Dans le troisième paragraphe, plutôt long (7 lignes, 54 mots), elle affirme seulement qu'il existe une vérité (unique) qu'il faut apprendre, mais elle ne la nomme pas. Au quatrième paragraphe seulement, après 14 lignes et 92 mots, la Guide 4 en vient à son message. Il commence par « Allons, / [saut de ligne] » (BA05 : 35), ce qui signale une lassitude comique de la prophétesse à l'écoute de ses propres paroles.

Examinons tout de même le sens de ce message final. La première « vérité » est une double tautologie ontologique : « l'être est, [...] le non-être n'est pas » (BA05 : 35), bref, un énoncé philosophique, mais évident. La deuxième reprend les mêmes concepts, terme à terme, pour énoncer le contraire. Jusqu'à la réplique finale, la Guide 4 développe cette

¹⁹ Ces trois passages sont : « Étrangement (👁️ le spect-acteur peut voir le mot "étrangement" dans une fenêtre ou une vitrine) / vous avez eu du mal à ne pas céder à l'ancienne peur panique » (BA05 : 12); « La chambre avec vue sur la piscine, (👁️ Le spect-acteur peut voir les mots "chambre avec vue sur la piscine" dans une fenêtre ou une vitrine) / vous n'auriez jamais pensé à la demander. » (BA05 : 13) et « Lentement, / vous avez fait crier le cellophane sous vos doigts, / heureux de cette confortable distance entre vous et le monde, / heureux de l'anonymat, / de la solitude retrouvée à (👁️ Air climatisé.) / 👁️ Le spect-acteur peut voir les mots "heureux de l'anonymat, de la solitude retrouvée à" dans une fenêtre ou une vitrine. » (BA05 : 14).

deuxième « vérité ». Elle se perd en des considérations moralisatrices, elles-mêmes contradictoires, sur le non-être :

L'autre [vérité], que l'être n'est pas
et que le non-être est forcément route où, je te le dis,
tu ne dois aucunement te laisser séduire.
Tu ne peux pas avoir connaissance de ce qui n'est pas,
tu ne peux le saisir ni l'exprimer

car la pensée et l'être sont une même chose. (BA05 : 35)

Guide 4 reprend ici, avec le passage « le non-être est forcément route où [...] tu ne dois aucunement te laisser séduire », l'idée platonicienne de la résistance à la séduction des illusions. Par contre, l'allocutaire se demande bien de quoi se méfier, puisqu'il ne pourrait pas « avoir connaissance » de ce « non-être » séducteur, ni « le saisir ni l'exprimer ». La dernière idée, « la pensée et l'être sont une même chose », qui donne préséance aux choses de l'esprit en les rendant équivalentes à « l'être », ne révèle elle non plus rien de crucial. Par ailleurs, on peut la rattacher à la valeur de réalité tangible donnée aux pensées exprimées par l'audioguide tout au long du déambulatoire, bien qu'elles soient en décalage avec ce qui est vraiment perçu.

L'apparence transcendante de la conclusion est donc une mystification. Les « vérités » demeurent toutefois cohérentes avec l'ensemble de l'activité, puisque celle-ci joue sans cesse avec la frontière de la fiction, avec ce qui est et ce qui n'est pas, sans toutefois prétendre abolir véritablement ou durablement cette frontière. Ce contact étroit avec le réel de l'espace urbain incite à interpréter le malaise du personnage comme une critique sociale. Cette critique ne concerne pas tant l'aménagement de l'espace urbain parcouru, que l'attitude touristique, qui consiste à concevoir l'espace urbain — son apparence, sa fonction et son histoire — comme un objet de consommation destiné à ceux qui n'y habitent pas. Avec sa structure déceptive, cette pièce amène brutalement le touriste ailleurs : vers son passé affectif, vers une quête initiatique. Or, dans une logique dialectique, la confrontation de l'intention récréative avec l'idée de transcendance disqualifie cette dernière pour donner lieu à cette synthèse improbable qu'est l'activité de récréotourisme initiatique. L'exagération ironique rappelle aussi que le déambulatoire demeure un jeu théâtral.

Avec force, les jeux de synchronisme entre le discours et le décor forcent à adhérer à la fiction. L'inconfort suscité par les propos, souvent cauchemardesques, empêche de vivre ce jeu comme un amusement léger. L'engagement physique du spect-acteur dans des lieux intimidants, de même que les moments de rencontre et d'interaction avec des comédiens forment une expérience éprouvante émotionnellement. De plus, la nécessité d'agir — de marcher, de s'asseoir, d'interagir même silencieusement avec des comédiens — *dynamise* véritablement le spect-acteur. L'inconfort produit par la marche dans des lieux inhospitaliers et le riche discours de la pièce sur la topophobie, sans révéler de Vérité, invitent le spect-acteur à *s'engager* dans une réflexion sur les espaces urbains négligés.

CHAPITRE III

ASCENSION

L'EFFONDREMENT DU SENS DE LA MONTAGNE

Un an après la version montréalaise de *Bienvenue à*, Olivier Choinière reprend la même dialectique du « récréotourisme initiatique » avec laquelle il définit sa compagnie en privilégiant cette fois davantage l'élément rituel (ou « initiatique ») que le « récréotourisme » profane. Il présente *Ascension : pèlerinage sonore sur le mont Royal*¹ (en après-midi, du 17 septembre au 15 octobre 2006, prolongé jusqu'au 29 octobre 2006) en collaboration avec la Maison de la culture Côte-des-Neiges, qui sert aussi de point de départ du parcours. Le récréotourisme surgit dans cette promenade spirituelle tout comme l'initiation surgit dans l'activité *Bienvenue à* pour la détourner de son orientation première, une promenade touristique. La pièce est centrée sur un site spécifique, le parc du Mont-Royal : elle a été commandée pour célébrer le 130^e anniversaire de sa fondation². Le projet suppose donc la valorisation d'un lieu dont la signification collective devrait faire consensus, mais le texte déçoit par rapport à cette intention. Le propos oscille entre la topophobie et la topophilie, car le sens du patrimoine culturel et naturel pose problème. L'inconfort psychologique est moindre que dans *Bienvenue à*, il ne mène pas jusqu'à l'angoisse ou à l'effroi. La relation qui unit les voix de l'audioguide au spect-acteur et à l'espace parcouru est très différente de celle de la pièce précédente. Elle place le spect-acteur en position de touriste et de pèlerin, mais ces rôles apparaissent ambivalents et problématiques.

¹ Le texte de la pièce, inédit, dont nous disposons avec l'accord de l'auteur, est daté du 13 septembre 2006.

² Comme on l'apprend à l'intérieur même du texte de la pièce (Choinière, 2006a, p. 53-54), le projet, prévu pour le 24 mai, a été annulé par la Ville de Montréal, mais ARGGL! a tout de même obtenu des fonds pour le présenter trois mois plus tard, en s'associant à la Maison de la culture Côte-des-Neiges. Voir à ce sujet l'article de Josée Bilodeau (2006).

Ce chapitre considérera donc premièrement la forme et le fonctionnement du déambulatoire pour montrer qu'il problématise aussi la frontière entre la fiction et le lieu réel, quoique d'une manière différente de *Bienvenue à*. Deuxièmement, on montrera qu'*Ascension* semble d'abord s'inscrire dans le tourisme « coutumier » (Urbain, 1991, p. 248) en tant que pèlerinage et commémoration historique. Or, le texte dévalorise le sens donné par l'histoire officielle et la valeur chrétienne du mont Royal. Troisièmement, le déambulatoire propose aussi un tourisme « hérétique » (Urbain, 1991, p. 233), c'est-à-dire des formes différentes de relations spirituelles et topophiliques au lieu — ludique, affective, écologique, préchrétienne —, mais avec beaucoup d'ambivalence. Avec ces deux formes de tourisme mises en scène ou évoquées, on constatera que la pièce ne réenchante pas l'espace montréalais. Elle déçoit délibérément le spect-acteur et laisse planer le malaise pour provoquer chez lui une réflexion. La remise en question du sens ne s'arrête pas au mont Royal ou à la ville, mais touche le déambulatoire lui-même comme œuvre d'art, ce qui oblige d'autant plus le spect-acteur à se questionner.

3.1 *Forme et fonctionnement général de l'œuvre*

L'audioguide est présenté au spect-acteur, lors de l'accueil, comme « une machine à voyager dans le temps qui lui permettra d'avoir accès aux prières et aux pensées de personnes qui, avant lui, [...] ont fait l'ascension » (Choinière, 2006a, p. 4³). L'identité des voix de la trame sonore, sauf la première, et leur relation au spect-acteur sont donc assez bien définies. Ces « personnes » interviennent seulement par leur voix dans l'audioguide, l'une après l'autre. L'allocutaire de leurs monologues intérieurs, auquel le spect-acteur peut s'identifier, est leur propre conscience, ou encore une personne qu'elles imaginent à leur côté⁴. Le point de vue sur l'espace dépend en premier lieu de l'encadrement initial du spect-acteur par sa guide, Marie, qui s'adresse à lui comme à un pèlerin et à un voyageur temporel.

³ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AS* suivi du folio.

⁴ Pour mieux situer les personnages et leurs allocutaires, tous uniquement présents dans la trame sonore de l'audioguide, et le déroulement de la pièce, on se référera au tableau de l'annexe 2, qui résume l'itinéraire et la structure d'*Ascension*.

Le marcheur qui effectue un pèlerinage pour la première fois est un touriste initial : il s'initie à la valeur consacrée du lieu de ce pèlerinage (Urbain, 1991, p. 231). Cette dimension initiatique est présente dans *Ascension*, puisque le texte comporte de nombreux renseignements sur la montagne et sur les étapes du sentier principal qui mène au sommet⁵. Il s'agit moins d'une initiation au sens d'une mort symbolique figurée par des épreuves redoutables qu'au sens d'un enseignement de la connaissance du lieu. La marche est ici une faible épreuve — l'ascension d'un sommet d'une altitude de 120 mètres en 55 minutes environ, de jour — plutôt que la traversée de rues inquiétantes avec des propos cauchemardesques intimidants, le soir. La connaissance de la destination et des grandes lignes de l'itinéraire, la diminution du bruit urbain et de la pollution de l'air, ainsi que la meilleure visibilité due à la lumière solaire placent le spect-acteur dans une atmosphère beaucoup plus sereine que *Bienvenue à*. Il dispose même d'un numéro de téléphone d'urgence inscrit sur l'audioguide (*AS* : 4) qui devrait, en principe, conjurer la peur.

Le pèlerinage est généralement une entreprise individuelle, solitaire, qu'on fait dans une démarche de travail sur soi. De même, l'*Ascension* se fait sans rencontrer de comédiens, ni de figurants, sans que le texte laisse planer le doute sur leur surgissement possible ou sur la complicité potentielle de simples passants. Le malaise de *Bienvenue à* reposait en grande partie sur cette forme d'intimidation et de surprise, à laquelle s'ajoutait l'angoisse suscitée par les rues désertes. *Ascension* aurait pu difficilement reproduire cette atmosphère tant le parc du Mont-Royal, de jour, est un lieu densément fréquenté. La solitude n'est donc pas suffisamment prononcée pour être angoissante. Aussi, les voix sur l'audioguide ne sont pas anonymes : elles sont attribuées à des personnages dotés d'un nom propre, d'une histoire personnelle et de réflexions intérieures qu'ils communiquent au spect-acteur comme à un

⁵ Choinière s'est inspiré du livret de Petronella van Dijk (dir. publ.), 1993, *Le mont Royal revisité : le chemin Olmsted*, publié et diffusé par le Centre de la Montagne. Il était vendu aux visiteurs du Centre, en 2006, pour commémorer le rôle d'Olmsted dans la fondation du parc, 130 ans plus tôt. Le trajet du déambulateur est celui proposé par le guide, le sentier Olmsted, avec, dans les didascalies, les mêmes noms qu'Olmsted avait imaginés pour les sections de son sentier (voir la reproduction de la dernière page du livret, en annexe 3).

confident. Trois personnages ont néanmoins des noms génériques, Joggeur 41⁶, Femme 63 et Suicidaire 24, mais leur anonymat est compensé par un dévoilement intime encore plus grand. Des personnalités historiques qui ont fait l'ascension de la montagne sont aussi intégrées à la fiction : Paul Chomedey de Maisonneuve (Maisonneuve 32), Jean Drapeau (Drapeau 11) et Frederic Law Olmsted (Olmsted 79). Le texte les fictionnalise nécessairement, puisqu'il leur prête également des pensées et des sentiments que l'Histoire ne peut avoir retenus. Ces voix sont conformes à l'imaginaire traditionnel du pèlerinage : « Certains espaces sont devenus sacrés parce qu'une figure mythique, prophétique ou religieuse les a foulés. [...] le pèlerin réactualise l'histoire [de cette] figure sacrée, la raconte à nouveau, de manière personnelle ou collective » (L'Allier, 2004, p. 22). Bref, le pèlerin n'est pas seul. Il entretient une relation imaginaire à sa communauté et aux figures emblématiques qui la représentent. Dans *Ascension*, de telles relations sont proposées, mais le texte passe d'un personnage à l'autre en rendant leurs dimensions spirituelle et sociale de plus en plus problématiques.

La lecture d'*Ascension* suggère en premier lieu un point de vue religieux sur l'espace, car la voix de la guide du spect-acteur est désignée par la didascalie comme « *la vierge MARIE, qui s'adresse à lui directement* » (AS : 5). Tout comme dans *Bienvenue à*, la guide est autoritaire, omnisciente et omniprésente. Mais son identité chrétienne peut passer inaperçue pour le spect-acteur qui écoute seulement la bande sonore. En effet, les répliques de Marie sont surtout celles d'un personnage-fonction. Elle guide, donne des indications et tient peu de discours subjectifs par lesquels son identité religieuse serait perçue, particulièrement à partir de l'ascension proprement dite, où ce sont avant tous les autres personnages qui parlent⁷. Bref, le sens chrétien est connoté par l'idée même de pèlerinage, mais ce n'est pas l'identité de la guide, nébuleuse pour le spect-acteur, qui y participe le plus.

⁶ Les nombres à la fin des noms indiquent l'âge des personnages.

⁷ Les personnages n'interviennent qu'une fois, pour un seul monologue intérieur, mais ces monologues sont souvent interrompus brièvement par les indications d'itinéraires, toujours données par le personnage de Marie.

Avant d'être la vierge Marie, la guide du déambulatoire se présente d'abord comme la mère du spect-acteur. « N'aie pas peur. / C'est moi, ta mère. » (AS : 5) sont les premiers mots de l'incipit. Ils invitent le spect-acteur à adopter plutôt une vision décontractée et enfantine de l'espace ou bien un rapport ironique et ludique. Au départ, à l'étage de la Maison de la culture Côte-des-Neiges, la guide donne des consignes très détaillées pour sortir sur le chemin de la Côte-des-Neiges et marcher jusqu'au métro du même nom, situé pourtant à moins d'un coin de rue. Elle les répète plusieurs fois, avec plusieurs changements de plages sonores pour s'assurer que le spect-acteur ne prenne pas de retard et comprenne bien les indications. Chaque consigne est redite à la fin de chacune des premières plages, sur un ton autoritaire doux, mais un peu impatient, pour les marcheurs trop lents ou pour ceux qui s'amuseraient à ne pas obéir⁸. En bonne mère prévenante, Marie s'assure que le spect-acteur est bien prêt pour l'ascension :

As-tu bien attaché tes lacets?

As-tu soif?

Si jamais tu as (👉 *quelqu'un tousse.*)

(*Elle chuchote.*) Les toilettes sont à gauche
en sortant de l'ascenseur. [...]

Va aux toilettes. [...]

T'aies-tu bien lavé les mains? (AS : 5-6, *sic*)

Soulignons ici l'usage comique du lieu commun : l'initiative maternelle de juger qu'il est préférable d'aller aux toilettes même si l'enfant affirme ne pas en avoir besoin. D'autres de ses répliques sont des réponses préventives à des comportements fautifs qu'on reproche à des enfants, mais que, ironiquement, le spect-acteur adulte risque de reproduire : ne pas se laver les mains, marcher dans la rue plutôt que sur le trottoir (AS : 6), s'attarder près d'un photomaton (AS : 7) ou encore empiéter sur la ligne pointillée orangée du quai, trop près de la voie de métro (AS : 8). Cette suite de petites moqueries à l'endroit de l'orgueil d'adulte du

⁸ Un long délai est laissé à la fin de chaque plage sonore, avec la répétition de la même consigne qui, une fois accomplie, doit être suivie du geste d'appuyer sur le bouton de changement de plage sonore.

spect-acteur, de même que le ton surprotecteur de Marie invitent à recevoir le texte sur un ton plutôt léger et humoristique, donc à ne pas trop prendre au sérieux le rôle de « pèlerin » et la quête du sens de l'Histoire. Les mises en garde de la guide, surtout présentes au début de la déambulation, s'expliquent aussi par la nécessité de bien encadrer les spect-acteurs, étant donnée l'absence de personnel sur le parcours pour intervenir en cas d'égarement. Progressivement, l'infantilisation s'atténue et la fonction maternelle de guide de Marie apparaît plus sérieuse, avant de s'effacer devant les autres personnages.

Les premiers d'entre eux interviennent à partir du parc du Mont-Royal, et jouent d'abord un rôle informatif, comme dans le tourisme coutumier. Les trois premiers personnages à prendre la parole sont les personnalités historiques fictionnalisées : Maisonneuve 32, Drapeau 11 et Olmsted 79. Femme 63, même si elle est anonyme, tient comme eux un discours rempli de renseignements sur l'histoire du mont Royal à diverses époques. On passe donc du jeu moqueur avec l'audioguide au plaisir d'apprendre tout en s'amusant. Une part de fiction a été brodée autour des faits historiques, car les monologues intérieurs donnent accès à une dimension intime, hypothétique, des personnalités historiques. Leurs discours exigent du spect-acteur un travail d'imagination important, car leur présence est strictement sonore, ce qui peut d'ailleurs éclipser temporairement l'attention accordée à l'espace du parcours. Situés dans le passé, tous les personnages parlent le plus souvent d'un temps antérieur au moment de l'énonciation de leurs pensées, comme leur jeunesse, leur adolescence ou leur enfance. Olmsted est imaginé à l'âge de 79 ans, en 1901, un an avant sa mort, mais ses propos concernent surtout ses amours d'autrefois et les années 1870, où il était chargé d'aménager la forêt du mont Royal en parc public. La remémoration de Femme 63 est elle-même située en 1876, l'année de la fondation du parc, mais elle porte surtout sur ses souvenirs de la montagne en 1828. Ces doubles retours en arrière exigent un effort pour concevoir à la fois le lieu perçu en 2006, l'époque de l'énonciation et celle à laquelle le souvenir se rapporte. Cette superposition de trois temps fait paraître le mont Royal hétérotopique ou plutôt « hétérochronique » (Foucault, 1994 [1984], p. 759). La mise en valeur de la pluralité temporelle de l'espace — plusieurs « virtualités, [...] plusieurs durées, [et] une pluralité d'instantes » (Westphal, 2005, p. 7) — incite le spect-acteur à concevoir encore davantage d'histoires imaginaires à propos du lieu.

Les multiples situations temporelles rendent difficile de définir un seul chronotope d'*Ascension*. Sur le plan des conventions théâtrales traditionnelles, malgré un respect inévitable de l'unité de lieu, l'unité de temps et l'unité d'action ne s'appliquent aucunement. Une même action, la marche ascendante, est récurrente dans tous les monologues, mais elle s'inscrit dans des situations actanciennes tout à fait différentes. L'hétérogénéité des actions et le désordre dans lequel les époques sont présentées ont pour conséquence d'accorder davantage la priorité au lieu en tant que tel, plutôt qu'au temps de l'Histoire et des histoires. Ce sont les différents lieux parcourus qui motivent le choix d'y présenter tel personnage, donc tel temps. Certes, de la Maison de la culture jusqu'à l'arrivée au parc du Mont-Royal, le trajet est présenté comme un voyage dans le temps. C'est un détour illogique, en apparence, de contourner le mont Royal par le nord, à partir de son côté ouest — la Côte-des-Neiges — pour y entrer par son côté est — la Côte Placide. La remontée temporelle en étapes, qui se superpose à ce trajet, du moment actuel en 2006 jusqu'au XVII^e siècle, quant à elle, bénéficie de la cohérence de la linéarité. Toutefois, dès que d'autres personnages que Marie interviennent, leur ordre de succession varie aléatoirement entre des sauts temporels ultérieurs et antérieurs : 1643, 1927, 1901, 1989, 1876, 1960, 1981, 1999, 2006. On peut donc déjà postuler, simplement en constatant sa structure, que le texte ne valorise pas l'idée d'une logique causale et linéaire de l'Histoire.

3.2 *Ambivalence et mise à mal du tourisme coutumier historique et chrétien*

Par ailleurs, la remontée dans le temps, la notion de pèlerinage et le contexte de commémoration d'un site historique de Montréal instaurent d'emblée l'attente d'un sens profond de l'Histoire ou même d'une révélation transcendante sur l'existence. L'idée d'un pèlerinage sur le mont Royal peut sembler anachronique en ce début de XXI^e siècle. Or, une partie importante de la population demeure croyante, voire très fervente. Encore aujourd'hui, le « bureau d'accueil et des pèlerinages » de l'Oratoire Saint-Joseph, situé sur le flanc nord de la montagne, accueille des pèlerins venus d'ailleurs pour s'y recueillir et il organise pour les croyants locaux de nombreuses activités de pèlerinage catholique dans d'autres régions du

Québec⁹. L'histoire du Québec est étroitement liée à la religion catholique. La Croix du Mont-Royal, l'objet final de la quête d'*Ascension*, a été érigée en 1924 par la Société Saint-Jean-Baptiste pour symboliser l'appropriation de Montréal par les Canadiens français (Dijk, 1993, p. 26¹⁰). Cette structure métallique rappelle celle en bois plantée en janvier 1643 par Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve, fondateur de Montréal, qui, en 1643, aurait porté une croix de bois au sommet, suivi d'une procession d'habitants de la colonie, pour remercier le Seigneur d'avoir épargné la Montréal naissante d'une inondation dévastatrice.

Le spect-acteur est invité à imaginer cette scène (*AS* : 15-19), suivant un Maisonneuve invisible qui, comme on le remarque par les propos que Choinière lui prête, était un catholique doté d'une grande ferveur mystique. En effet, le projet de fondation d'une colonie des Montréalistes — le surnom de la « Société de Notre-Dame de Montréal pour la Conversion des Sauvages de la Nouvelle-France » — était d'abord un projet d'évangélisation des Amérindiens. Il n'était pas stratégique de s'établir dans un tel territoire aussi exposé aux attaques amérindiennes. L'audioguide reprend d'ailleurs les propos historiques du gouverneur Montmagny qui a déconseillé aux Montréalistes de poursuivre leur voyage, à leur passage à Québec, en qualifiant leur projet de « folle entreprise » (*AS* : 18). On comprend leur obstination dans le monologue de Maisonneuve 32, qui expose l'idéologie du Nouveau Monde : fonder un monde nouveau, exemplaire en matière de foi et de morale, loin d'une France considérée corrompue et pécheresse (*AS* : 19). L'ambivalence est alors de savoir s'il faut voir cette piété d'un point de vue d'adhésion, d'information neutre ou de critique.

⁹ Pour plus d'informations, voir : « Bureau d'accueil et des pèlerinages », Oratoire Saint-Joseph, 2008, *Site officiel de l'Oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal*, en ligne, <http://www.saint-joseph.org/fr_1023_index.asp>, consulté le 2 septembre 2008.

¹⁰ Ce document servira de référence historique sur l'histoire du mont Royal, même s'il est plutôt bref (31 p.) et que le Centre l'a retiré de la circulation parce qu'il comportait des erreurs et des faiblesses. Selon son « Journal incliné » (2006e), le journal d'écriture de la pièce, Choinière s'est documenté sur l'histoire des différents sites et sections du mont Royal par le biais de ce petit guide. Comme l'intention de ce mémoire est l'analyse d'une œuvre esthétique, et non d'un documentaire, il apparaît plus pertinent de se concentrer sur ce document pour éclairer les relations du texte avec le discours historique, même si celui-ci est parfois vulgarisé à outrance ou imprécis, que de se concentrer sur le repérage d'erreurs historiques à partir de sources plus sérieuses.

L'accompagnement du spect-acteur est en principe celui d'un pèlerinage chrétien. En fait, on devrait plutôt parler de pèlerinage christique, tant le texte suggère une identification de l'allocutaire au Christ. Marie se présente au spect-acteur comme sa mère, probablement parce qu'elle est la mère spirituelle de tous les chrétiens. Toutefois, dans son sens littéral, son propos identifie l'allocutaire imaginaire au fils de Marie, Jésus Christ. Tout comme dans un chemin de croix, le spect-acteur peut s'identifier au Christ obligé de faire l'ascension du mont Calvaire jusqu'à sa croix : le mont Royal tient lieu de Calvaire et la Croix du Sommet évoque celle du Christ. Cette analogie est renforcée par le premier personnage à apparaître dans la trame sonore, Maisonneuve 32, dont le geste de remerciement de Dieu s'inscrit dans cette tradition de commémoration chrétienne. Maisonneuve 32 entreprend volontairement son ascension dans la souffrance avec une lourde croix à traîner et, par piété mystique, plutôt que de s'en plaindre, il clame qu'il ne souffre pas assez. Le monde matériel ne semble donc qu'un instrument de mortification pour mieux élever son âme. Seule la verticalité de la montagne, en tant qu'*Axis mundi*, permet de souligner cette élévation spirituelle. Aussi, l'immatérialité de ce personnage, comme celle des autres, qui implique l'absence d'interaction, contribue à placer le spect-acteur dans une posture solitaire de recueillement peut-être plus propice à la spiritualité.

À certains moments, par contre, la figure christique apparaît paradoxale, tant elle est montrée comme héroïque et prestigieuse, alors que la condition primordiale de sa piété est censée être son humilité. Maisonneuve n'est pas un quelconque moine solitaire et anonyme. Il est celui qui domine l'espace matériel : il dirige la colonie. Par son ton, il insiste sur son mérite, celui d'avoir été élu médiateur du triomphe de Dieu contre la nature périlleuse, soit la crue de la rivière Saint-Pierre. La logique du martyr, sa maîtrise de la douleur, amplifie son prestige, d'autant plus que la conquête du sommet est elle aussi un fort symbole de domination de l'espace physique. Non seulement Maisonneuve 32 se montre fier de son imitation du Christ, d'incarner un Sauveur, mais il s'identifie aussi à Moïse. Il associe la crue de la rivière Saint-Pierre au miracle du retrait des eaux de la Mer Rouge (*AS* : 18). La logique chrétienne d'évangélisation à laquelle ce personnage historique participait, soit de coloniser spirituellement le plus grand nombre de païens aux confins les plus dangereux du monde, est cohérente avec ce portrait fictionnel qui est donné de lui. Même s'il est présenté dans un

épisode dont le sens est d'abord chrétien, il apparaît surtout comme un puissant héros français.

Au début du parc, le texte évoque un autre personnage prestigieux, George Étienne Cartier, dont le spect-acteur aperçoit le monument. Ce dernier est composé de plusieurs figures, dont une femme ailée qui trône à son sommet, personnifiant la « Renommée ». Marie attire le regard du spect-acteur sur la Renommée, plutôt que sur George Étienne Cartier, ce qui accorde plus d'importance au concept de renommée en lui-même. Le texte n'essaie aucunement de présenter l'ancien Premier ministre du Canada-Uni (1857-1858, 1858-1862), qui est surtout l'un des Pères de la Confédération, comme un héros. Elle ne lui consacre pas les paroles d'hommage du tourisme conventionnel. Elle affirme au contraire qu'il n'est pas d'un si grand renom puisque les Montréalais, sans aucune déférence, « l'appellent aujourd'hui la Statue » (AS : 14). Marie détourne l'héroïsme de son objet attendu, la statue commémorative, pour le proposer étrangement au spect-acteur. D'après Marie, c'est à lui que la Renommée tend une couronne de laurier, avant de s'envoler à la tête de la procession de Maisonneuve que le spect-acteur suivra. Elle invite le spect-acteur à s'identifier à ce statut héroïque, à s'appropriier un grand mérite, sans avoir à le justifier. Le caractère exagérément égocentrique de cette proposition crée une distance critique avec le sens usuel du concept de renommée. La conclusion de la pièce réaffirme la présence de la Renommée comme guide invisible en la faisant se poser sur un bras de la Croix, puis déposer sa couronne et regarder autour d'elle (AS : 59). Cette femme invisible décrite par Marie ne pose aucun autre geste signifiant. Elle dépose la couronne de Laurier quelque part, sans que ce soit spécifiquement sur la tête du spect-acteur. Le renom du mont Royal semble donc approximatif. L'allocutaire, lui, n'est plus un héros privilégié, et il ne gagne rien non plus à avoir atteint le sommet.

En fait, la hauteur symbolise le prestige, le pouvoir, la domination, mais elle n'est pas un gage de l'appropriation littérale de ces valeurs. Un symbole signifie, mais n'agit pas concrètement et directement. Seulement, en ville, l'avantage des espaces en hauteur réside dans le point de vue qu'ils offrent sur une étendue de paysage considérable. Ainsi, le panorama est un attrait touristique populaire parce qu'il offre au touriste un sentiment de puissance (Urbain, 1991, p. 139). Or, ce point de vue est absent au sommet du mont Royal. Le véritable point de vue est un peu plus bas, un peu plus tôt dans *Ascension*, au Belvédère,

en face du Chalet. De même, ailleurs sur la montagne, qui ne se limite pas géologiquement au parc du Mont-Royal, d'autres belvédères, des édifices et des cimetières offrent aussi des points de vue panoramiques sur le paysage.

L'explication du prestige du mont Royal par sa hauteur est donc un argument en soi. Ni une raison pratique, ni une explication historique ou religieuse ne suffisent à expliquer toutes les constructions situées sur la montagne :

Pourquoi les religieux, les riches, les morts, les savants,
l'université McGill, le Royal Vic, Westmount, l'Oratoire, l'UdeM, Outremont
pourquoi tout le monde veut être sur la montagne? (AS : 50)

Ce mystère que remarque Blondin 52 dans cette citation prononcée au moment du passage au Belvédère, recèlerait, selon lui, un sens occulte relié à la conspiration d'une société secrète. Avec la volonté d'ordonner le monde en une totalité signifiante, tout comme le panorama offre une vue ordonnée de la ville, Blondin 52 relie des personnalités historiques à des symboles équivoques du lieu, comme le castor ou le trèfle, et à des figures chrétiennes comme les anges, de manière à créer un récit prophétique plutôt cohérent, semblable à celui de bien des gourous de sectes. Son discours reprend des croyances populaires, comme le millénarisme apocalyptique de 1999, ou l'idée qu'un lac — dans le cas présent, le lac des Castors — soit en réalité une piste d'atterrissage. Comme ces croyances sont des lieux communs, elles n'apportent pas de sens qui puisse appartenir en propre au mont Royal.

L'atmosphère sonore d'orage grandiose qui accompagne ce monologue donne au marcheur l'impression d'avoir atteint une destination signifiante, du moins dans l'espace dramatique. Le point de vue impressionnant offert par le Belvédère, puis le Chalet, ce spacieux édifice public où se trouvent de grandes peintures catholiques signées par les artistes de renom Paul-Émile Borduas et Marc-Aurèle Fortin, semblent corroborer la sacralisation chrétienne du lieu par Blondin 52. Cependant, quand on sait que Borduas et Fortin ont réalisé ces œuvres sous commande lorsqu'ils étaient jeunes et encore inconnus (Dijk, 1993, p. 25), les paroles que Blondin 52 scande paraissent plutôt ironiques : « Borduas le Baptiste. /

Borduas le prophète du Refus global. / Borduas annonçait l'avènement du fils de l'Om¹¹! » (AS : 50). Dans cette citation, la récupération religieuse de Borduas est particulièrement douteuse, dans la mesure où le manifeste du *Refus global* (1948) dont il est l'auteur a marqué l'histoire québécoise précisément par sa position critique radicale à l'égard de la religion. La manière grossière avec laquelle Blondin 52 s'approprie la crédibilité de Borduas pour cautionner son propre discours sur le Christ achève de discréditer son propos, non seulement aux oreilles du spect-acteur, mais aussi à celles, ironiquement toutes chrétiennes, de Marie. Alors qu'il demande au spect-acteur de le suivre, Marie, au contraire, enjoint au spect-acteur de quitter le belvédère. Blondin 52 ne cesse de répéter, le son de sa voix s'éloignant, que le spect-acteur fait fausse route, qu'il se dirige du mauvais côté. L'indication de Marie suggère donc un jugement implicite à son égard : il n'y a pas lieu de le suivre, ni de prêter foi à ses élucubrations, dont on finit d'ailleurs par se lasser. Bref, l'aspect caricatural de son discours discrédite les tentatives de donner un sens chrétien à un usage de la montagne strictement motivé par le prestige ou le pouvoir.

Le discours excessivement optimiste de Blondin 52 paraît encore plus caricatural quand on le compare au monologue qui le précède et à celui qui lui succède, tous deux extrêmement fatalistes. Suicidaire 24, le personnage précédent, pourrait être n'importe quel jeune homme croisé en chemin. Il marche dans l'escalier puis dans le chemin escarpé en corniche qui mènent au Belvédère dans le but de planifier son suicide. Il cherche l'endroit idéal pour une chute mortelle. Présentée comme une solution froidement technique à ses malheurs, la mort, tout comme l'espace de la montagne qui en permet l'accès, est perçue sans aucune transcendance : « Y aura pas d'aura ni de sera. / Tu seras plus là. / Point. » (AS : 45) Remarquons ici l'usage habile du mot « aura », répété en un substantif homonyme évoquant la perte du sacré, mais qui peut aussi être lu comme un redoublement du verbe « avoir » au futur, sous une forme intransitive. Cette lecture est suggérée par l'usage parallèle du verbe « être » sous une forme elle aussi anormalement intransitive. Elle conduit à une puissante

¹¹ « Le Fils de l'Homme » désigne le Christ dans l'évangile de Jean et la syllabe sanskrite « om » a une signification sacrée dans le bouddhisme et l'hindouisme.

négation paradoxale : « il n'y aura pas "d'il y aura" ». Suicidaire 24 demande lui aussi « pourquoi le mont Royal [...] la croix [...] ou le Lac aux castors » (*AS* : 45), mais il cherche d'abord l'efficacité, et non un site plus significatif qu'un autre pour sa mort : il se dit simplement trop lâche pour se tuer par balle.

Après avoir quitté Blondin 52, il ne reste qu'environ un kilomètre à marcher entre le Belvédère et la Croix, mais l'atteinte anticipée de la destination ultime n'est aucunement présentée comme exaltante. La révélation finale, qui devrait être le moment fort de la pièce, consiste en un effondrement définitif de la valeur sacrée de la Croix. Choinière 33 en donne une explication populiste et très critique :

La croix sert seulement
à être vue de loin,
d'en bas,
de l'est.

« Ô petit pain blanc perdu dans ton pudding chômeur du faubourg à m'lasse, lève la tête et prie. »

Avant de replonger.

Est-ce que ç'a tant changer? (*AS* : 58, *sic*)

La Croix aurait donc été un moyen de contenter le nationalisme des Québécois défavorisés¹² tout en endormant, par l'aliénation religieuse, leur insatisfaction économique. Il n'est pas innocent, en effet, que ce soit le sommet principal qui porte la Croix, plutôt que le sommet de Westmount ou celui d'Outremont¹³. Si le spect-acteur conçoit encore à ce moment son pèlerinage comme catholique, ces propos démolissent la valeur de l'objet de sa quête. Aussi, la commémoration de l'Histoire, c'est-à-dire en principe la célébration d'un passé glorieux, se présente plutôt comme une remémoration critique des erreurs du passé.

¹² Le « faubourg à m'lasse » est l'ancien surnom du quartier Sainte-Marie, autrefois ouvrier.

¹³ Non inclus dans le parc du Mont-Royal, le sommet d'Outremont (215 m) et celui du parc Summit (201 m) de Westmount sont à peine moins élevés que le sommet principal (232 m) (Brunel, 2005, p. 18).

Même si le spect-acteur n'adhère pas à la posture chrétienne, le monologue final est conçu pour le décevoir, parce qu'il rompt la fiction en faisant parler l'auteur lui-même en train de penser à l'écriture de la pièce. L'identification cathartique devient particulièrement difficile pour le spect-acteur, obligé de se distancier de la fiction et de partager avec l'auteur ses réflexions pessimistes sur le déambulatoire. D'un point de vue tout aussi technique que celui de *Suicidaire* 24, Choinière 33 constate à quel point la Croix, vue de près, est un monument peu imposant — 40 mètres de hauteur —, sur lequel la Société Saint-Jean-Baptiste a lésiné, notamment en coupant le projet initial de permettre « de monter dans les bras / pour admirer la vue » (*AS* : 58). La Croix est située sur le sommet, mais celui-ci n'est pas un pic, c'est un petit plateau boisé, ce qui ne permet aucun point de vue impressionnant. En outre, le sentier décrit un cercle autour de la Croix plutôt qu'une ligne droite, de sorte que le sentiment d'être arrivé à la fin du sentier Olmsted fait défaut. Choinière 33 affirme : « Il faut faire de grands monuments pour donner courage aux désespérés. / Tu te jettes en bas de ça pis t'es même pas sûr de mourir. » (*AS* : 58). Remarquons la force de l'antithèse de cette citation, qui réunit paradoxalement l'espoir transcendant donné par la hauteur avec les possibilités techniques que celle-ci offre à un suicidaire. Ultime insulte adressée au lieu, Choinière 33 lance, au moment où le spect-acteur s'assoit sur un banc pour l'observer : « On dirait une tour Eiffel ratée » (*AS* : 58). Le texte souligne donc le caractère décevant de ce monument, érigé en 1924 pour symboliser le pouvoir, tout symbolique, des Canadiens-français catholiques à Montréal.

On pourrait rétorquer que le sens d'un pèlerinage réside bien plus dans le parcours que dans sa destination (L'Allier, 2004 : 23). Mais y a-t-il vraiment un grand prestige, se demande-t-on, à avoir fait une ascension de seulement 120 mètres, et à n'arriver qu'à un plateau sans envergure? À cette question, comme à plusieurs autres plus transcendantes encore, Choinière 33, interpellé par l'âge christique qu'il a lorsqu'il est appelé à réfléchir sur cette ascension, se répond en adoptant un point de vue brutalement agnostique : « Qu'est-ce que t'en sais? / Qu'est-ce que tu sais? / Tu sais rien. / Ta yeule. » (*AS* : 53). Ces propos choquent et déçoivent, car ils rompent avec le présupposé de la pertinence du texte. On suppose que Choinière détient un savoir suffisant sur le sujet de sa pièce pour justifier le fait d'en parler, surtout s'il décide d'interrompre le texte de ses personnages pour prendre

directement la parole¹⁴, tel un personnage. De plus, l'importance donnée à la destination du déambulatoire suscite l'attente d'une révélation finale à la mesure d'un sommet de montagne. Cependant, cette révélation peut difficilement ne pas être décevante, tant le décor de la destination n'a rien de grandiose ni même de final. Il aurait donc paru parodique que la fin d'*Ascension* soit une « chute » étonnante et fortement révélatrice.

3.3 *Ambivalence du récréotourisme marginal (nature, sport, art)*

En dévaluant, en discréditant ou en mettant de côté certains aspects de l'histoire de Montréal, la pièce récuse les valeurs occidentales dominantes que celle-ci porte. Cependant, il ne faudrait pas réduire le sacré à sa seule dimension chrétienne : d'autres formes de spiritualité sont possibles. De même, malgré l'idée selon laquelle le recul du religieux fait place au doute, comme l'affirme Thierry Hentsch (2002)¹⁵, les valeurs ne sont pas nécessairement condamnées au pur relativisme. Certes, *Ascension* présente un effondrement de la vision chrétienne du monde, mais la nature semble être une valeur refuge. La végétation est valorisée d'un point de vue écologique, sacré (préchrétien), affectif, récréatif et artistique. Ces rapports à l'espace permettent autant d'avenues parallèles, « interstitielles » (Urbain, 1991), au tourisme coutumier. Toutefois, toutes ces significations et ces usages de l'espace sont envisagés avec ambivalence.

Avant tout, dans ce parcours sylvestre qui ne laisse pas de traces (pas d'éléments de décor ajoutés), le marcheur d'*Ascension* présente des ressemblances avec un écotouriste. On peut définir ce dernier comme un « touriste de l'intime qui puise dans sa propre culture et sa vision de cohérence du monde pour apprécier un ailleurs unique dans une relation où il est possible d'enrichir le "soi" et "l'autre" » (Breton [dir. publ.], 2004, p. 77). En ce sens, la valeur du patrimoine naturel apparaît d'abord de manière exemplaire avec l'épisode du

¹⁴ La voix de Choinière 33 est vraiment interprétée par Olivier Choinière lui-même.

¹⁵ *Raconter et mourir*, cet essai axé sur la littérature et la mythologie du professeur de philosophie politique Thierry Hentsch, a été choisi comme référence parce que Choinière le mentionne dans son « Journal incliné » (2006e).

personnage de Jean Drapeau. Contrairement aux autres personnages historiques, Drapeau 11 est situé dans un temps où il n'est pas encore devenu une personnalité publique : en 1927, alors qu'il n'a que 11 ans¹⁶ et qu'il est en promenade avec sa mère. Il pourrait presque être un personnage fictif, puisqu'il s'agit d'un enfant inventant des histoires fantaisistes à propos des écureuils mangeurs d'hommes et voleurs de trésors. Il les raconte à Jésus lui-même, qui lui sert d'ami imaginaire. De manière encore plus explicite que pour la statue de Cartier, la pièce détourne ce personnage historique du discours commémoratif attendu à son égard. Il sert de simple prétexte pour exprimer le plaisir de la fabulation. Aussi, sa vision de Jésus tranche-t-elle radicalement avec celle, fortement religieuse, du monologue précédent, celui de Maisonneuve 32. Les propos de Drapeau 11 correspondent d'ailleurs mieux à l'ambiance paisible du Piedmont, la section du sentier où ils sont tenus. Le Piedmont est une jolie petite clairière en corniche avec quelques arbres, des bancs et des tables, un peu en retrait de la foule qui fréquente la Côte Placide pour y jouer du tam-tam ou pour d'autres activités récréatives et sociales.

Néanmoins, le choix de l'histoire attribuée à Drapeau n'est pas innocent, il laisse présager ses futures décisions politiques. Si l'ambition de Maisonneuve 32 est subtile en regard du ton pieux de son discours, le monologue de Drapeau 11 pousse plus loin l'association entre la culture chrétienne et le désir de dominer la nature, qu'il diabolise explicitement. Les écureuils du parc seraient tous des mangeurs d'hommes sournois, notamment le terrible écureuil vampire, donc des dangers mortels qui justifieraient d'incendier tous les arbres de la montagne (*AS* : 23-24). Cette mise en scène imaginaire des idées que pouvait avoir Jean Drapeau à 11 ans apparaît comme une explication de l'idéologie qui l'a conduit à commettre les tristement historiques « coupes de la moralité ». La végétation du mont Royal, réputée être un foyer d'immoralité, c'est-à-dire le lieu d'activités sexuelles et d'embuscades criminelles, a conduit un puissant groupe de pression catholique à obtenir de Drapeau, en 1954, une coupe à blanc de la majeure partie de la surface de la montagne,

¹⁶ Jean Drapeau, décédé en 1999, a été maire de la ville de Montréal de 1954 à 1957 et de 1960 à 1986 (Linteau, 2007 [1992]).

surnommée par la suite le « mont Chauve » (Brunel, 2005, p. 122). Au début des années 1960, des travaux de reboisement massifs ont été nécessaires pour réparer cette erreur écologique qui avait entraîné une grave érosion du sol (Dijk, 1993, p. 14). Dans sa conclusion, Hentsch (2002) rappelle que cette tendance tout occidentale à vouloir transformer matériellement le monde de son vivant, même de manière destructrice, est une façon de s'inscrire dans l'Histoire au-delà de sa propre mort. L'absence de censure des désirs de pouvoir de Drapeau 11, enfant, laisse présager que cette vision animera la gestion du futur maire de Montréal. Selon l'historien Paul-André Linteau (2007 [1992]), l'un des principaux reproches adressés à Drapeau est d'ailleurs l'absence de respect envers le patrimoine. L'exemple le plus frappant en est, quoique davantage sur le plan architectural qu'écologique, ses grands chantiers de modernisation faisant table rase du passé.

Plusieurs autres coupes ont précédé celles des années 1950, notamment celle d'« un dénommé Lamothe [lui aussi] un Canadien-français » (AS : 37), qui a subitement abattu tous les arbres de son terrain, sur le flanc du côté de la rue Peel, pour les vendre comme bois de chauffage pendant l'hiver 1862-63 (Dijk, 1993, p. 8). Cette destruction du paysage, près du Golden Square Mile, a alors soulevé l'indignation et la préoccupation des résidents voisins, surtout des riches commerçants anglais ou écossais. Leurs pressions sont à l'origine de la décision de la Ville d'entreprendre l'expropriation et l'étatisation d'une partie du territoire de la montagne (14 % de sa superficie), en incluant le plus haut des trois sommets, pour la transformer en un parc naturel protégé. De nos jours, 70 % du couvert forestier du mont Royal a été détruit (Dijk, 1993, p. 7); une importante superficie est occupée par les cimetières Mont-Royal et Notre-Dame-des-Neiges. Avec cette faible préservation, l'histoire du lieu peut être vue comme celle de la domination graduelle de l'urbanisation au détriment de la nature. On comprend donc mieux qu'*Ascension* hésite à glorifier la fondation du parc.

Tournant le dos à l'Histoire, une part non négligeable de la pièce s'intéresse à la préhistoire montréalaise, c'est-à-dire à l'époque précédant la colonisation française¹⁷, ce qui permet de mettre en valeur le sens préchrétien du lieu. Dans les initiations traditionnelles, la figure de la mère est très importante, car le voyage dans l'au-delà se présente souvent sous la forme d'un retour intra-utérin, d'une expérience symbolique de l'origine (Vierne, 2000, p. 54-57). Ce symbole opère dans la version d'Ottawa de *Bienvenue à*, qui a en commun avec *Ascension* d'identifier la guide à la mère du spect-acteur. L'espace initiatique traditionnel peut donc symboliser la Terre-Mère, notamment par l'image de la grotte. Dans *Ascension*, le métro se transforme justement en une grotte ancienne. La randonnée est précédée d'un trajet de métro allant du côté ouest de la montagne (métro Côte-des-Neiges) jusqu'au côté nord-est (métro Parc), puis d'un trajet vers le sud en autobus (sur l'avenue du Parc) jusqu'à l'entrée du parc. Le voyage réel en métro est jumelé, en parallèle, à une remontée temporelle imaginaire de quatre siècles. Pour signaler les différentes époques traversées, le bruitage de l'audioguide passe d'un métro actuel à un tramway électrique des années 1920, puis à un tramway à chevaux des années 1850. Comme il devient impossible de représenter une autre forme de transport en commun équivalente dans une époque plus reculée, lors de l'arrêt à la station Acadie, le bruitage fait s'engouffrer une rivière dans un tunnel en emportant et noyant les gens qu'on entendait dans le tramway imaginaire... sauf le spect-acteur, bien entendu. Celui-ci poursuit sa route sous l'eau, grâce à la protection de la guide qui lui dit : « N'aie pas peur » (*AS* : 9). Cette mère divine pourrait donc aussi incarner une déesse de la Terre, telle Gaïa, selon la mythologie grecque ou la déesse Ataentsic, selon la mythologie iroquoise. Au moment de revenir à la surface, la station de métro Parc est représentée, par le biais du bruitage — chute d'eau, rivière, forêt, animaux, etc. —, comme une grotte souterraine en pleine forêt vierge (*AS* : 10-11). Cette ambiance sonore entre fortement en contraste avec l'absence presque totale de végétation et de cours d'eau dans ces mêmes lieux, au temps de la déambulation. Cette étape de l'œuvre semble donc critiquer l'élimination radicale de la flore

¹⁷ L'invention de l'écriture, dont les autochtones ne disposaient pas, marque la limite entre l'histoire et la préhistoire.

et de la faune qui a accompagné l'urbanisation ou, du moins, donne à imaginer avec nostalgie la richesse naturelle perdue.

Ainsi, le voyage dans le temps incite le spect-acteur à une sensibilité écologique. Par ailleurs, son caractère surnaturel peut être relié aux religions amérindiennes. En effet, des Iroquois interviennent dans la pièce à partir de la station Parc. Le sentiment de la perte d'une partie de la valeur du lieu, sa biodiversité, est ainsi amplifié par l'évocation du génocide autochtone, autre perte majeure, cette fois sur le plan humain et culturel, que l'histoire de l'Amérique implique. La station de métro Parc est une ancienne gare de train dont le chapeau d'édifice est orné de plusieurs têtes de chefs amérindiens en haut-relief. Preuve ou témoin muet de cet aspect honteux de notre histoire, l'un des visages semble observer le spect-acteur à l'arrêt d'autobus, comme le lui fait remarquer la guide (*AS* : 12), et le juger implicitement. Cette intention attribuée à la sculpture, tout comme celle donnée à la Renommée, transforme la signification initiale du monument et actualise son sens dans le lieu. Plutôt que de suggérer l'exotisme des voyages en terres sauvages, ces têtes d'Amérindiens deviennent le signe de l'instrumentalisation de leur image par les Occidentaux. Alors que le spect-acteur est près de l'arrêt d'autobus 80, sur un petit segment de la rue Hutchison, à l'est de l'avenue du Parc, il entend, dans la bande sonore, le flot d'une rivière. Cette rivière imaginaire rappelle que de nombreux cours d'eau ont été éliminés de la surface de l'île de Montréal par des canalisations. Dans l'espace dramatique, le trajet d'autobus tient lieu, quant à lui, d'un canot conduit par un Iroquois qu'on entend parler. La première partie du trajet apparaît donc comme une séparation entre le monde profane de la ville et l'espace initiatique du parc¹⁸.

Même si le texte désacralise l'histoire du parc et s'écarte de sa première intention, qui était de commémorer sa fondation, l'itinéraire de la déambulation a tout de même lieu en

¹⁸ Le seul véritable danger de mort de la fiction de la pièce a lieu durant ce trajet d'autobus, ou de canot, où l'on entend une bataille entre Hurons et Iroquois, avec flèches et coups de feu, puis un campement où des jésuites aux intentions d'évangélisation sont exécutés. Cependant, avec sa dimension strictement sonore, la menace ne semble pas bien grande. Elle est non seulement à distance du canot, mais à distance de la réalité peu inquiétante de l'autobus. On peut donc difficilement parler d'initiation au sens fort.

majeure partie dans le parc. La pièce adhère aux réserves formulées précédemment sur l'insuffisance de la préservation écologique. Plutôt que pallier la nostalgie de la nature suscitée par la première partie du parcours, la deuxième, dans le parc, ne fait que l'accentuer. Par ailleurs, au XIX^e siècle, la fondation du parc avait tout de même été perçue comme un événement avant-gardiste en matière de souci de l'environnement en milieu urbain. En effet, le parc du Mont-Royal était alors le deuxième grand parc urbain aménagé au Canada, après celui de l'île Sainte-Hélène, en 1874 (Brunel, 2005, p. 88). Ainsi, Frederick Law Olmsted est au cœur de la compréhension de la pièce, puisqu'il est l'architecte qui a conçu le parc. Le 130^e anniversaire de la fondation du parc justifie le choix d'emprunter seulement le sentier principal, dénommé Olmsted en son honneur.

Olmsted 79 célèbre la « terre », la « brousse », la « source », la « fleur » et l'« arbre » (AS : 25-26). Il érotise la nature en l'associant au souvenir d'une défunte, un « Amour » (AS : 26) qu'il apostrophe pour lui adresser le récit complice de leurs souvenirs communs. Toutefois, il n'est pas facile de savoir laquelle des deux, la femme ou la forêt, tient lieu de comparant métaphorique et laquelle tient lieu de réalité perdue. On ne sait pas de laquelle le personnage est le plus profondément nostalgique. Il n'est pas impossible, aux premiers abords, qu'Olmsted 79 accorde une valeur à la nature uniquement parce qu'elle est le lieu de la mémoire affective qui a abrité ces amours d'autrefois. Cette même double nostalgie revient chez Femme 63, qui lui est contemporaine, avec une prédominance de la nostalgie affective. En lui indiquant le pied d'un arbre dans l'escarpement, elle confie à son enfant que c'est là qu'il a été conçu, lorsqu'elle et son amant, John, se sont aimés (AS : 35), dans un discours où elle exprime son attachement pour la flore telle qu'elle était. La valeur de la nature se résume-t-elle ainsi seulement aux souvenirs des relations humaines qui lui sont rattachés?

Ce n'est pas le cas d'Olmsted 79. Le texte d'*Ascension* révèle l'ironie de l'histoire de cet architecte qui a été obligé de faire de nombreux compromis pour se conformer à la vision de la Ville de Montréal : « Ils voulaient faire de la montagne / un parc. / Ils l'exigeaient! » (AS : 27). Par « parc », il faut comprendre ici, à cause du ton tourmenté du comédien, que les nombreux sentiers, les escaliers, les bâtiments, l'ancien funiculaire et une foule d'autres aménagements ont graduellement empiété sur la flore, à partir de 1876. Ils ont fait de la montagne un espace domestiqué, habité, voire urbanisé d'une certaine manière (Brunel, 2005,

p. 86-89). L'escalier qui mène au belvédère, au niveau de la rue Peel, a facilité l'accès au sommet à partir du centre-ville. Aussi, en attaquant de front un escarpement abrupt, il donne l'illusion de gravir une « montagne », alors qu'il s'agit, selon un point de vue de géographe, d'une simple colline (Dijk, 1993, p. 16). L'idée d'un sentier en spirale et sinueux, par contre, est bien d'Olmsted. En créant ces détours, il visait à prolonger l'ascension et à faire apprécier plus longuement un environnement distinct de la ville notamment parce qu'il « s'oppose à la trame orthogonale des rues de Montréal » (Brunel, 2005, p. 87). Selon Olmsted 79, il s'agit d'un grand serpent immortel, « gardien de la montagne » (*AS* : 27), mais qui n'est pas parvenu à la protéger, qui s'est plutôt dévoré lui-même par la queue (*AS* : 29). Cette allusion métaphorique à l'Ouroboros mythologique réitère le sens sacré préchrétien accordé à la nature et montre un attachement au lieu dont la justification, chez Olmsted 79, transcende la mémoire de son vécu amoureux.

Le texte honore les intentions d'Olmsted, mais sa commémoration n'est pas une célébration du mérite des autorités publiques : « Ils m'ont invité à l'enterrement d'une montagne. / Ils m'ont chargé de creuser sa tombe, / pour ensuite m'accuser publiquement / de gaspiller la terre et les deniers publics. » (*AS* : 29) Considérant cette personnification, il semble que ce soit l'état originel de la flore qui tient lieu de femme défunte imaginaire, plutôt que l'inverse, dans la métaphore filée. Les propos d'Olmsted 79, tenus en 1901, correspondent parfaitement au paysage que le spect-acteur peut apercevoir aujourd'hui :

L'arbre,
l'arbre aux racines profondes
et aux branches prometteuses,
l'essence rare,
l'essence féconde
n'a pas été protégée
ni encouragée
et cet arbre-là a disparu de la forêt. [...]
Mais l'arbre,
l'arbre chétif,
brisé par la foudre,
rongé par la maladie,
dont les racines courent sur la roche impénétrable,
celui qui a survécu par miracle à l'hiver
et qui n'arrivera jamais à maturité,
cet arbre-là s'est multiplié.
Il règne sur la forêt,
qui n'est plus une forêt,

mais tout juste un bois
bon à être brûler. (*AS* : 28, *sic*)

On ne peut en effet que constater la petitesse des arbres, surtout des érables certainement beaucoup plus jeunes que ceux plantés lors du reboisement des années 1960, après les coupes de la moralité, sans parler des autres détériorations antérieures. Olmsted, du moins Olmsted 79, accorde donc une forte valeur à l'espace naturel, ce qui l'amène à adopter un point de vue pessimiste à l'égard du monde, tel un écotouriste déçu par l'état des parcs.

Le projet d'Olmsted n'était pas exempt d'utopie, comme il le reconnaît lui-même dans la fiction. Il déplore que la médiocrité ait triomphé (*AS* : 29) alors que, grand humaniste et progressiste, il aurait souhaité que « l'homme des taudis / comme le puissant » (*AS* : 27) profitent de ses paysages architecturaux¹⁹. C'est dans ce paradoxe que réside la complexité de l'opposition entre le déboisement moderne et l'aménagement en parc d'un côté, et la préservation du patrimoine naturel de l'autre. Avant de devenir un parc public, le mont Royal était une mosaïque de terrains privés profitant exclusivement à la haute bourgeoisie, surtout anglophone. Ce paradoxe est très bien campé par Femme 63, qui admire la communauté de John, son riche ancien amant. Ces bourgeois étaient pour elle des « princes et princesses » qui prenaient le thé dans le jardin — dans l'espace scénique, la petite clairière en corniche entre l'escalier de bois et l'escarpement — et pratiquaient sur la montagne des sports traditionnellement nobles, comme la chasse à courre et le golf (*AS* : 38). Pour elle, qui a assimilé leur discours, la démocratisation du parc, dont elle attribue la faute aux Américains — Olmsted en était un, il avait d'abord conçu le Central Park de New York — était une mauvaise idée. Méprisante à l'égard des pauvres, elle affirme qu'ils vont prendre bientôt la montagne d'assaut « pour la recouvrir d'ordures publiques » (*AS* : 37). Ironiquement, Femme 63 ne tire pas vraiment profit du parc : domestique dans un château du Golden Square Mile, elle n'a été qu'une maîtresse d'occasion pour John, qui avait épousé une femme

¹⁹ Voir, pour plus de détails sur les idées d'Olmsted : Tom Berryman, « La petite histoire du mont Royal », dans Les amis de la montagne, 2008, *Connaitre le mont Royal*, en ligne, <<http://www.lemontroyal.qc.ca/fr/connaitre-le-mont-royal/la-petite-histoire-du-mont-royal.sn>>, consulté le 31 octobre 2008.

de sa classe. Économiquement aliénée, elle savourait par procuration l'aisance matérielle des bourgeois. À 63 ans, elle y rêve toujours, même si elle semble être demeurée une mère célibataire modeste. Son déni montre la rêverie procurée par le parc sous un jour plutôt amer.

Mais qu'en est-il de cette opposition entre sanctuaire naturel et lieu public récréatif dans l'époque contemporaine? Le choix de montrer un joggeur avec un baladeur — Joggeur 41, situé en 1989 — est représentatif de l'usage le plus souvent répandu de la montagne depuis au moins les années 1980. Un après-midi d'automne, le spect-acteur court le risque de croiser un très grand nombre de joggeurs et de cyclistes d'ailleurs, dont l'un pourrait être Joggeur 41. Devant ces sportifs parfois très nombreux, le spect-acteur est encouragé à percevoir le parc comme un lieu pour le sport et la vitesse, où la marche contemplative est perturbée. Le ton essoufflé de ce personnage, ainsi que les effets d'accélération ajoutés à sa voix sur la bande sonore suggèrent tout le contraire du rythme lent du vieil Olmsted 79. Peuvent-ils déranger le marcheur méditatif et représenter un contre-modèle? Pour Lipovetsky, le joggeur avec un baladeur est une figure contemporaine profondément négative et individualiste :

une fois le réel inhabitable, reste le repli sur soi, le refuge autarcique qu'illustre bien la nouvelle vogue des décibels [...] Neutraliser le monde par la puissance sonore [...] il faut s'identifier à la musique et oublier l'extériorité du réel. Déjà on peut voir ceci des adeptes du jogging et du ski pratiquer leurs sports, écouteurs stéréo directement sur le tympan [...] (Lipovetsky, 1993 [1983] : 107-108).

Toutefois, le texte d'*Ascension* ne collabore pas à un tel procès du sport individuel isolé du monde par la musique. Le spect-acteur ne perçoit pas le joggeur comme isolé de lui ou comme une nuisance, puisque Marie lui demande de marcher « avec le joggeur » (AS : 30), donc à son rythme de 84 BPM — un jogging lent, ou peut-être, selon une didascalie hypothétique, une « *marche après une course?* » [AS : 30]). Ironiquement, le spect-acteur a lui-même des écouteurs sur les oreilles, dans lesquels il entend la musique de Joggeur 41, sa respiration et ses pensées.

Par ailleurs, ce monologue ne sert pas simplement à mettre en valeur l'usage sportif du parc. Au contraire, le caractère dramatique du discours de Joggeur 41 fait paraître son activité tout autrement : il espère retrouver le corps d'une jeune femme portée disparue. Son monologue est composé d'une suite de faits divers semblables : enlèvements, viols et meurtres d'autres jeunes femmes, dans le parc du Mont-Royal, mais aussi dans « de

nombreux parcs de Montréal / de New York et de [coupure] » (AS : 33). Ainsi, le texte fait du personnage générique du joggeur l'énonciateur d'une phobie répandue, celle du meurtrier en série ou du violeur, très improbable, mais possible, qui participe du côté obscur de l'imaginaire des parcs urbains, même de jour. Bref, si la posture ludique est présentée d'emblée au spect-acteur comme rapport à l'espace, elle n'en reste pas à cette intention première, mais glisse vers l'inconfort psychologique du drame et l'angoisse du danger. Bref, la bande sonore suggère un type récent de récréotouriste, le sportif, qu'Urbain appelle « l'excursionniste » (1991, p. 30), mais sans le valoriser.

Comme nous l'avons vu, les jeux imaginaires de Drapeau 11 ne valorisent pas pleinement, eux non plus, le rapport récréatif au lieu qu'ils proposent, car ils sont problématisés implicitement comme l'explication d'une violence écologique ultérieure. Seul le monologue de Brassard 18²⁰ célèbre le rapport ludique au lieu et les plaisirs de la rêverie sans qu'il n'y ait de bémol à son envolée verbale. Ce personnage se met dans la peau de Puck, le lutin du monde merveilleux du *Songe de la nuit d'été* de Shakespeare, dont le philtre d'amour provoque des passions, des poursuites, des quiproquos et des revirements saugrenus dans des intrigues amoureuses déjà compliquées, mêlant des fées et des êtres humains. Nous sommes alors en août 1960, non en Grèce, mais bien sur le mont Royal²¹. Les amours changeantes et triangulaires de Lysandre, de Démétrius et d'autres, hétérosexuelles chez Shakespeare, sont transformées en histoires de drague homosexuelle. L'intervention de la police dans la trame sonore — « *Quelqu'un dit : "Ils s'en viennent!"*. *Courses, fuites à travers la forêt* » (AS : 42) —, qui interrompt le texte de Brassard 18 avant qu'il ne se

²⁰ Le prénom « André » (AS : 39) suggère d'identifier le personnage à André Brassard, le célèbre metteur en scène, à l'âge de 18 ans. Le fait qu'il ait été un mentor pour Choinière favorise cette interprétation (son appui l'a aidé à se faire reconnaître dans le milieu théâtral, notamment avec *Le bain des raines* [1998] dans lequel il jouait). Par contre, la date de naissance réelle, 1946 (Vaïs [dir. publ.], 2008, p. 68), ne concorde pas avec celle qu'on obtient en soustrayant de la date d'énonciation (1960) l'âge donné (18 ans), soit 1942.

²¹ Mentionnons toutefois qu'en août 1945, l'Équipe de Pierre Dagenais met en scène en plein air le *Songe de la nuit d'été* aux Jardins de l'Ermitage, qui étaient situés près du parc du Mont-Royal (Daniel Fischlin, 2004, « Un songe d'une nuit d'été », *Canadian Adaptations of Shakespeare Project*, version 2, 2007, en ligne, <http://www.canadianshakespeares.ca/Production_Shakespeare/SearchPublicShowPlay.cfm?PlayID=523>, consulté le 10 décembre 2008).

termine, suggère que l'énonciation a lieu dans un contexte de drague gaie, que l'intertexte classique ennoblit. On sait que le parc du Mont-Royal a longtemps eu la réputation de servir de lieu de drague homosexuelle et d'abriter — illégalement — leurs amours²². Dans une poésie qui mêle avec joie le style soutenu du *Songe* classique avec des québécoismes, un accent appuyé et quelques vulgarités assumées, ce monologue chante à la fois les plaisirs du corps et ceux de la culture. Il identifie le mont Royal à ce type de lieu consacré au pur laisser-aller aux plaisirs. Néanmoins, le manque de conflit, de drame ou d'ambivalence, dans ce monologue, rompt ici l'unité de l'œuvre. Aussi, si on ne connaît pas très bien l'intertexte complexe du *Songe de la nuit d'été*, le monologue de Brassard 18 paraît plutôt faible, son éloge des plaisirs ne convainc pas.

Ascension montre donc les usages ludiques — rêverie, sports, sexualité —, mais sans véritablement parvenir à les mettre en valeur. De même, lorsque Suicidaire 24 s'attaque à la vision religieuse du monde, il ébranle aussi son sens ludique. Il rappelle que le « jeu », dont Brassard 18 fait l'éloge est bien souvent une compétition avant d'être un amusement : « T'as déjà cru que la vie était un jeu. / T'as raison : la vie est un jeu. / Où tu regardes les autres jouer. / T'as seulement perdu. / [...] Éliminé. / Comme dans cour d'école. / Au ballon-chasseur. / Le pincement du ballon. "T'es mort." » (AS : 42) La socialité est là aussi critiquée comme un faux bonheur en présentant le point de vue du marginal, semblable à celui du personnage de *Bienvenue à*, lors de l'épisode de la fête foraine. L'espace social apparaît construit par une logique compétitive qui sacrifie nécessairement des individus.

De même, au-delà de l'athéisme de Suicidaire 24, de la prophétie caricaturale de Blondin 52 et de l'agnosticisme de Choinière 33, c'est surtout leur désenchantement, leur déception, leur manque qu'il faut retenir. Par exemple, Suicidaire 24, pris avec des

²² « Selon Yves Lafontaine, rédacteur en chef de la revue *Fugues*, "Il y a 15 ou 20 ans, même 30 ou 40 ans, seuls les gais allaient au mont Royal le soir, raconte-t-il. Aujourd'hui, il y a bien d'autres personnes qui fréquentent le parc." » (Anonyme, 2007 [11 octobre], « Québec : Le Mont-Royal, un lieu de drague pour les gays? », *Touristiquement Gay*, 2008, rubrique « Société », en ligne, <<http://www.touristiquementgay.com/actualites/actualites10-11-2007-le-mont-royal-un-lieu-de-drague-pour-les-gays.php>>, consulté le 10 septembre 2008)

automatismes chrétiens, remarque qu'il parle sans cesse « comme s'il y allait y avoir un après » (*AS* : 45). Déçu du monde au point de vouloir s'enlever la vie, il reste lucide, mais cette lucidité par rapport aux questions existentielles apparaît davantage comme un fardeau que comme une qualité. Choinière 33 adopte un ton et un style semblable à celui de ce personnage : des phrases rendues lentes et pesantes par les nombreux sauts de lignes et les questions sans réponse qu'il s'adresse à lui-même. Il présente un même désabusement mélancolique, mais sans le pousser par la fiction jusqu'au projet suicidaire. Toutefois, la grande tristesse de Choinière 33 est plus touchante à cause de son caractère autofictionnel. L'autoréférence est difficile à nier, même si l'auteur se garde une distance en n'indiquant dans la didascalie que son nom de famille et son âge, selon la même convention qui marque la part de fiction chez ses autres personnages. Situé en 2006, à l'ère de l'Internet, son nom apparaît forgé comme le sont les pseudonymes sur les sites de clavardage. À la fois lui-même (puisqu'il s'agit bien de sa voix sur la trame sonore), mais présent seulement virtuellement, cet auteur-personnage transmet son introspection à des gens qui ne peuvent pas lui répondre directement²³. Cette rupture de la fiction donne l'impression que l'auteur ne peut se contenter des monologues précédents, qu'il ne peut rester silencieux sur l'indécidabilité du sens du lieu.

Dans son discours, en plus de réaffirmer explicitement la remise en question du sens du mont Royal, Choinière 33 étend ce doute au sens de l'écriture d'*Ascension* et des déambulatoires. De manière quelque peu brutale, il montre que, avec sa pièce, il ne prétend pas faire beaucoup mieux que les élus municipaux en matière de valorisation du lieu :

Mais veux-tu ben me dire
pourquoi tu irais réfléchir
sur la « fondation de Montréal »
et le « mont Royal à travers le temps »
si ceux qui t'ont commandé le projet
en ont absolument rien à foutre?

²³ D'ailleurs, cette analogie entre les noms des personnages et ceux des sites de clavardage invite à les concevoir comme des avatars d'un jeu de rôle virtuel. Après tout, l'audioguide est aussi une technologie de communication à distance même si elle favorise, dans les déambulatoires étudiés, de superposer et de synchroniser l'espace virtuel sur un espace tangible et réel.

~~La seule fonctionnaire de la ville de Montréal
dont le but dans la vie n'était pas de te mettre des bâtons dins roues
s'est faite crisser à porte.~~

Envie de crisser ça là. (AS : 54)²⁴

Comme on le voit dans cette citation, Choinière paraît désabusé à l'égard de la signification engagée de son projet artistique, surtout s'il doit y croire sans la caution des bailleurs de fonds municipaux qui étaient, en principe, les premiers à l'appuyer. Pour ce qui est du pèlerinage chrétien, ici, le registre de langue soudain abaissé et les blasphèmes — dont les deux occurrences du verbe « crisser », qui est une déformation de « Christ » — achèvent de briser toute possibilité d'adhésion spirituelle à la conclusion de l'activité. Bref, à l'effondrement de la croyance en la valeur signifiante du lieu, ce monologue ajoute l'effritement de la confiance en l'art comme moyen de recréer du sens.

Choinière 33 se qualifie lui-même de « prétentieux » (AS : 53) en réagissant à ses propres propos. Il dénonce l'attitude narcissique sous-jacente à son art expérimental, c'est-à-dire la logique christique — il a 33 ans et refait littéralement à plusieurs reprises le chemin de croix de Maisonneuve pour inspirer son écriture — de l'artiste d'avant-garde qui se « sacrifie » (AS : 58) sur le plan financier au nom d'une soi-disant vérité de l'art. Paradoxalement, cet art contemporain se caractérise surtout par sa subversion à l'égard de toute vérité ou règle traditionnelle. Ce paradoxe peut expliquer que Choinière 33 avoue que son sacrifice, en fin de compte, il ne le fait que pour lui-même, pour la reconnaissance et la valeur symbolique de son nom. En s'attaquant de l'intérieur à sa propre œuvre, Choinière porte atteinte à la fois au pacte de fiction et à l'identification aux personnages, tous deux nécessaires aux plaisirs de la rêverie, de la catharsis, ainsi qu'à la légitimité de la pièce. Il n'épargne que sa valeur d'incitation à la réflexion critique.

²⁴ Le passage barré de cette citation a finalement été conservé dans la trame sonore.

Néanmoins, le projet de déambulateur a été réalisé, ce qui montre tout de même une part d'optimisme et de croyance (en soi) : écrire et raconter à d'autres continue à produire du sens, tel que l'affirme Hentsch tout au long de son essai malgré sa vision pessimiste de l'Occident. Par ses questions et remises en question, cette œuvre exprime une sensibilité importante à propos du sens donné à l'espace urbain, à l'échelle de Montréal et du mont Royal de même qu'à une échelle plus large. Aussi, que l'auteur nous rende disponible le texte inédit d'*Ascension* et son journal d'écriture, le « Journal incliné » (2006e), révèle une certaine foi en la valeur de ces textes. Le journal est introduit par le constat d'un « *sentiment d'échec* » (je souligne), qui s'explicite par la suite dans des fragments de notes de parcours, de comptes-rendus de recherche en bibliothèque et d'autocritiques de textes. Selon son journal, Choinière ne serait pas parvenu à créer une œuvre qui éclaire le sens historique du mont Royal et de Montréal en y mettant seulement une touche personnelle : il y parlerait davantage de lui-même que du lieu. Il se montre déçu dans ses comptes-rendus de recherches, qui se révèlent infructueux dans leur tentative d'extraire un sens de l'Histoire. Le sentiment d'échec est amplifié par des refus de bailleurs de fonds, mais aussi par une morosité qu'il ne peut s'empêcher d'intégrer à son journal, qui viendrait notamment d'un échec amoureux vécu en même temps que l'écriture. Bref, le journal suggère que le pessimisme d'*Ascension* provient en grande partie de l'état sentimental inhabituel de l'auteur durant sa conception.

Dans cette même veine, Choinière mentionne qu'il achève la lecture de Thierry Hentsch, l'ouvrage *Raconter et mourir* (2002), qui analyse les grands récits littéraires et mythologiques. Selon Hentsch, le sens de raconter serait dans l'échange même de son récit avec les autres comme moyen de conjurer la mort, davantage que dans le propos de l'histoire. De la modernité en littérature, Hentsch retient l'importance du doute. *Ascension* est fidèle à cette vision de l'Histoire et des histoires, car les monologues qui composent le texte sont d'abord de courts récits ouvrant des pistes de sens. Puis, abandonnant le récit au passé pour le discours au présent, l'œuvre adopte un point de vue dubitatif, donc moderne, sur l'existence. Toutefois, il serait difficile d'unifier l'ensemble de ces propos, si ce n'est dans leur intention commune de communiquer pour durer. On pourrait ajouter qu'*Ascension* contribue à faire durer le lieu, en attirant l'intérêt sur lui et en réactivant ou réinventant des légendes urbaines de son imaginaire collectif, telle la drague gaie, le meurtrier ou violeur psychopathe des

parcs, ou encore l'utilisation de certains escarpements comme lieux de suicide. Il y a valorisation même si celle-ci est accompagnée de réflexions critiques. Gardons-nous également de trop personnaliser l'appréciation et le sens de la pièce avec les propos hors-texte tenus par l'auteur. Le décrochage autocritique et pessimiste n'est pas foncièrement un défaut, bien au contraire. Il est même fréquent dans le théâtre contemporain. La mise en valeur du doute, de même que l'émotivité du personnage-auteur qui s'ingère dans la fiction permettent d'éviter que l'engagement ne paraisse univoque et didactique.

Revenons finalement à la question initiale : comment *Ascension* se présente-t-elle dans l'ambivalence entre récréotourisme, art théâtral et pèlerinage initiatique? Où le spect-acteur peut-il se situer? Il semble précisément que ce soit la dimension artistique qui demeure la plus évidente, au terme de l'activité, à cause de la pluralité irréconciliable des discours et de l'autoréflexivité artistique du texte. Ces propos : « Il est où "le show"? / Le "grand rassemblement festif" rempli de belles émotions théâtrales? / C'est pas beau. / C'est pas touchant. / Pis James Hyndman joue pas d'dans » (*AS* : 55), prétendent paradoxalement qu'*Ascension* n'est pas du théâtre. Toutefois, le ton emprunté des guillemets et l'emphase indiquent que ce passage reprend avec une ironie grinçante des propos tenus par d'autres. Ce passage suggère donc le contraire, c'est-à-dire qu'il se prononce implicitement en faveur d'une définition du théâtre moins limitée qui intégrerait les déambulatoires audioguidés. Aussi, l'ironie de ce passage dénigre le « spectaculaire » associé aux grandes productions théâtrales. Le déambulatoire audioguidé *Ascension* s'apparenterait donc aussi au courant esthétique contemporain du « théâtre pauvre », qui comble notamment l'extrême économie des moyens techniques en approfondissant « la relation acteur/spectateur » (Pavis, 2004, p. 378). Par le fait même, le texte se montre davantage favorable à un « tourisme pauvre », donc interstitiel, qu'au tourisme spectaculaire.

Toutefois, le spect-acteur est-il vraiment un pèlerin ou un touriste? Malgré le ton ironique avec lequel la compagnie ARGGL! et le texte de la pièce présentent ces activités, il semble pouvoir être l'un et l'autre, à condition d'assouplir les définitions et certaines connotations qui leur sont associées. Avant tout, il faut atténuer le critère de la distance normalement associé à ces deux formes de mobilité : le spect-acteur ne se rend probablement pas très loin de chez lui. Il faut pouvoir se considérer pèlerin et touriste dans sa propre ville.

D'une part, *Ascension*, comme projet de commémoration, réitère la valeur du mont Royal comme site touristique montréalais incontournable, même si elle détourne une partie des contenus qui lui sont associés dans le tourisme coutumier des pèlerinages modernes. Cette activité n'élimine pas pour autant le « rite » coutumier dominant, elle ne fait que s'inscrire de manière originale dans un vaste processus d'« hérésie protéiforme » (Urbain, 1991, p. 233) contre les dogmes du tourisme de masse. Même si la plupart des usages ludiques sont montrés avec ambivalence et peu valorisés, le texte participe à l'illusion « supratouristique » théorisée par Urbain. *Ascension* donne l'impression que le spect-acteur contemple, « outre le pays, la foule touristique elle-même [...] comme un dieu perché sur une montagne » (Urbain, 1991, p. 95), comme si la distance critique ou la marginalité du concept théâtral l'excluait du statut de touriste. Il est donc un touriste marginal, mais tout de même un touriste.

D'autre part, la marche, d'une certaine façon, demeure aussi une activité spirituelle. La dimension réflexive de l'œuvre peut prêter à une définition minimale du pèlerinage (celle de Le Breton, 2000, p. 153), c'est-à-dire une marche accompagnée de méditation, au sens d'une réflexion sur soi et sur le monde. Le texte comporte une préoccupation explicite à l'égard du sens du lieu, même si elle mène au désenchantement. L'effondrement du sens est graduel, seuls les derniers monologues et le décrochage autoréflexif instaurent une ironie et un doute radicaux. Ce pessimisme de la fin agit de manière à provoquer le spect-acteur pour qu'il réfléchisse lui-même aux problèmes de la valeur du lieu. Celui-ci est invité à être mentalement *actif*, engagé dans la réflexion, pour ne pas rester sur cet état de déception. Aussi, dans *Ascension*, la fabrication d'hétérotopies, c'est-à-dire la projection d'espaces imaginaires sur un espace réel, encourage le spect-acteur à faire preuve de créativité et à en concevoir lui-même qui correspondraient à sa propre vision des lieux.

CONCLUSION

La recrudescence du théâtre de rue depuis les années 1960 s'explique d'abord par une volonté de revitaliser l'espace urbain par l'art. Les déambulateurs audioguidés de Choinière s'inscrivent dans cette filiation, puisqu'ils sont conçus pour attirer intimement l'attention sur l'espace environnant. La relation étroite des pièces avec leur espace scénographique opère par synchronisme et par contraste. Même s'ils contournent le principe du « lieu ouvert » gratuit du théâtre de rue populaire et du théâtre de guérilla, il s'agit d'une forme minimalement engagée. Elle s'inspire de plusieurs principes de Boal et de la *radical performance* pour susciter une attitude active ou interactive chez le public, lequel est bel et bien constitué de spect-acteurs. En laissant ceux-ci sur des fins ouvertes, ironiques et décevantes, *Bienvenue à* et *Ascension* les encouragent à la créativité, à la conception de leur propre imaginaire de la ville. Ils attisent leur sensibilité aux problèmes de l'espace urbain.

Étant donné qu'il y a bien une rencontre étroite entre un véritable texte littéraire et l'expérience concrète d'un espace, la perspective géopoétique aide à comprendre cette forme de théâtre de rue. Les sentiments topophobiques et topophiliques relatifs à la ville sont sans cesse exprimés ou suscités dans ces œuvres. Ils invitent à s'interroger sur leurs explications anthropologiques, phénoménologiques, géographiques et architecturales. La distance de la nature, l'anonymat, la solitude, l'angoisse du danger, la négligence envers les lieux, ainsi que leur artificialité ou l'inauthenticité de leurs significations problématiques sont autant de motifs possibles du malaise urbain. Les œuvres étudiées peuvent être comprises comme l'expression critique de ces problèmes. Toutefois, leur propos est parfois contradictoire et ambivalent, puisqu'il est relayé par des personnages multiples, aux points de vue et aux affects variés. Plus fortement encore, les personnages de guides et leurs allocutaires, auxquels le spect-acteur peut s'identifier, ont des identités plus ou moins neutres, changeantes ou ambiguës, ce qui complexifie l'interprétation de leur point de vue sur le monde.

Le propos de ces pièces est surtout négatif et dubitatif, car leur ironie s'attaque à des points de vue contraires, aux visions spirituelles du monde tout comme aux visions profanes et incroyantes. *Bienvenue à* exprime le caractère topophobique de certains secteurs urbains en

le reliant à un discours similaire à celui de Relph sur le *placelessness*. La topophobie est poussée jusqu'au cauchemardesque et à l'inquiétant, de sorte que les rues parcourues paraissent encore plus inhospitalières et angoissantes pour le marcheur. Toutefois, le caractère subjectif de l'histoire du personnage amnésique suggère de ne pas généraliser à outrance son attitude tourmentée à l'égard de la ville, qui, dans la fiction, n'est d'ailleurs pas nécessairement Montréal. *Ascension*, un parcours conçu spécifiquement pour le mont Royal, offre un univers plus paisible, mais ne se montre pas pour autant « confortable » psychologiquement. Cette pièce problématise encore plus directement le sens du lieu — le mont Royal, de même que, par extension, la ville de Montréal et le Québec. La signification du patrimoine culturel et du patrimoine naturel de ce lieu, plutôt que d'être valorisée de manière conventionnelle, est nuancée et remise en question.

L'opposition ambivalente entre le sacré et le profane est fondamentale dans l'imaginaire des déambulatoires étudiés. *Bienvenue à* se situe d'abord dans la logique profane du tourisme commercial. Or, elle détourne son personnage du rôle de touriste naïf pour l'entraîner dans un récit initiatique. La jungle urbaine apparaît comme une épreuve fondamentale, qui peut faire renaître symboliquement le myste que sont le personnage et, quelque peu, le spect-acteur. Mais le mystère sacré est présenté avec une ironie croissante, confirmée par la fin, qui constitue une parodie de révélation prophétique. De même, *Ascension* se présente d'abord comme un pèlerinage chrétien, un chemin de croix sur les pas de Maisonneuve, lui-même imitant le Christ. Par contre, elle associe, d'un côté, le christianisme à l'aliénation populaire et, de l'autre, au désir de domination. La fin de la pièce dénigre l'objet de la quête, la Croix, et se conclut par des propos incroyants. Par contre, des formes parallèles de sacralisation ou de réenchancement sont présentées — nature sacrée, fabulation d'histoires merveilleuses —, mais toujours brièvement et avec une grande ambivalence. Les usages ludiques et récréatifs ne parviennent pas non plus à exprimer une véritable topophilie. Ainsi, le spect-acteur peut adopter une attitude méditative ou ludique, mais elle est perturbée à plusieurs reprises par des constats critiques en matière d'écologie et d'aménagement du parc. Bref, ces pièces expriment d'abord une volonté de réenchanter l'espace, mais elles réaffirment surtout avec une ironie pessimiste l'inévitable désenchancement du monde.

Le sacré apparaît paradoxal parce qu'il s'inscrit dans la rencontre problématique entre la dimension « initiatique » des pièces d'ARGGL! et leur appartenance annoncée au « récréotourisme » profane. Même s'ils sont d'abord des performances théâtrales, les déambulatoires audioguidés de Choinière se situent à proximité d'un autre type d'activité, en principe non artistique, soit le tourisme. Leurs spect-acteurs sont invités à parcourir concrètement des lieux urbains, à les percevoir comme des décors à observer, comme le ferait un touriste. Contrairement au préjugé négatif très répandu à l'égard de la figure du touriste, comme les théories d'Urbain le montrent, ce phénomène contemporain s'apparente fortement à l'initiation religieuse. Ce sont les connotations négatives attribuées au tourisme dans sa forme la plus industrielle qui lui confère un aspect profane. Par l'ironie, *Bienvenue à* exprime implicitement les critiques fréquemment adressées au tourisme, qui en font une cause majeure de la kitschisation des lieux et de l'attitude négligente et indifférente à leur égard. *Ascension* développe aussi, après avoir feint d'y adhérer, de nombreuses pointes d'ironie à l'égard du tourisme dominant, c'est-à-dire la commémoration conventionnelle de l'histoire du mont Royal ou de son sens chrétien.

Bref, puisqu'ils se déplacent dans un site pour leur plaisir ou leur culture, les spect-acteurs des déambulatoires s'apparentent nécessairement à des touristes. Ces activités constituent en quelque sorte une forme parallèle de tourisme urbain. Ils offrent une visite dans un quartier ordinaire (le sud-est du Plateau Mont-Royal) ou dans un site touristique conventionnel (le parc du Mont-Royal), mais avec une approche artistique très inhabituelle. Le personnage de *Bienvenue à*, ce touriste caricatural et naïf, est amené contre son gré à faire l'expérience d'un tourisme interstitiel, en s'égarant dans des lieux aucunement prévus pour être attrayants. *Ascension* procède également à un détournement : celui du projet initial de commémoration du site, qui commande un tourisme coutumier. Au contraire, le tourisme se montre original et surprenant, parce qu'il est lié à une forte dimension artistique, littéraire et philosophique. Ainsi, ces pièces s'inscrivent en réaction contre le tourisme spectaculaire, clinquant et inauthentique. À un certain point, elles invitent aussi à être un « touriste de l'intime ». Dans *Bienvenue à*, le caractère onirique de l'initiation, mêlant de plus en plus des relations familiales, rattache celle-ci à un traumatisme refoulé dans l'inconscient : la ville est affective. De même, *Ascension* révèle fictivement une importante dimension confidentielle de

chacun des personnages, y compris les personnalités historiques. Ces textes privilégient donc une pluralité de visions individuelles des lieux.

La réaction contre l'acception négative du concept de « spectacle » est un enjeu fondamental des mouvements marginaux de théâtre de rue et, plus largement, des performances théâtrales hors salle. Sur le plan institutionnel, les déambulateurs étudiés se situent en marge non seulement du tourisme, mais aussi du théâtre, dont ils font tout de même partie (surtout *Bienvenue à*). Cette posture de la limite s'inscrit dans les principes de la *performance* qui tend à se confondre avec les autres arts et les autres activités sociales. Dans les œuvres étudiées, ces principes brouillent les limites qui déterminent où s'arrête la fiction et où commence le réel. Ainsi, les déambulateurs de Choinière mêlent l'espace réel sans cesse présent à des référents imaginaires; ils jouent avec l'ambivalence du statut du spect-acteur, des acteurs et des figurants (*Bienvenue à*) et de l'auteur fictionnalisé intégré dans le texte (*Ascension*). La participation du spect-acteur est sollicitée dès le départ, notamment par la marche, sans que celui-ci sache précisément où elle devrait se limiter.

Le fonctionnement et le propos de ces pièces favorisent donc la déstabilisation du spect-acteur et exigent de lui un important travail intellectuel. Les pistes de sens offertes sont surtout négatives — critiques, ironiques et parfois contradictoires —, ce qui laisse au spect-acteur la liberté et la responsabilité de s'engager lui-même à réfléchir sur ces questions. Son action physique, principalement la marche, n'est pas à négliger. Elle le place dans une scénographie environnementale dont les décors comportent une infinité de signes et de stimuli possibles. Ainsi, la créativité est non seulement possible, mais elle est encouragée. *Bienvenue à* adopte une logique temporelle incohérente, celle des rêves, alors qu'*Ascension* présente de multiples temps de l'espace simultanément et dans le désordre. Pour unifier les fragments d'histoires racontés et pour donner un sens aux deux fins ouvertes, un effort d'interprétation et d'inventivité est nécessaire. Précisément parce que ces pièces adoptent une structure déceptive à l'égard d'une signification spatiale ambivalente, dont le spect-acteur ne peut se contenter, il doit lui-même en concevoir une qui lui appartiendrait en propre.

Cette ouverture suggère qu'il n'y aurait pas de propos spécifique aux déambulateurs audioguidés, si ce n'est un intérêt pour la sémiotique de l'espace urbain réel, non neutre,

rempli de signes déjà là avec lesquels dialoguer. Notre analyse de ces pièces a souligné une préoccupation pour le patrimoine urbain, mais il serait hasardeux de généraliser cette conclusion à d'autres déambulateurs, telle *Beauté intérieure* (Choinière, 2003a). Rappelons que ce premier déambulateur ne mettait pas la fiction directement en relation avec l'espace réel, car le monologue de l'audioguide ne comportait ni indications d'itinéraires ni allusions à des éléments précis du décor. De même, dans *Ascension*, le fait de ne pas intégrer d'acteurs et de figurants est une différence formelle majeure par rapport à *Bienvenue à*. Toutefois, le texte de *Beauté intérieure* porte bien son nom, il invite à parcourir les pensées intérieures de son unique personnage, « Celui qui suit », dont le point de vue misanthrope discrédite la beauté extérieure et inauthentique du monde. Ainsi, Choinière respecte le principe selon lequel chaque projet de pièce appelle une scénographie qui lui est propre.

Le concept des déambulateurs de Choinière évolue de nouveau avec sa création la plus récente, *Vers solitaire (out)* (2008). Ce déambulateur élimine presque toutes les consignes et indications d'itinéraires, sans pour autant limiter l'interaction du spect-acteur avec l'espace scénique. La pièce procède en demandant au spect-acteur de suivre tout le long du parcours un comédien à une distance d'environ trois mètres. Ce dernier dispose d'un audioguide synchronisé avec celui du spect-acteur. Ce procédé permet une intensité dramatique encore plus forte parce qu'il met en scène continuellement un jeu théâtral muet dans l'espace appréhendé, tout en n'interrompant jamais la poésie du monologue de l'audioguide par des consignes techniques. Par sa poésie, cette pièce semble réenchanter davantage le rapport à l'espace urbain. Paradoxalement, elle offre aussi une vision critique encore plus aiguë de l'artificialité et de l'individualisme de la jungle urbaine, car la marche se déroule cette fois dans la Cité souterraine, qui est probablement le lieu montréalais le plus axé sur le tourisme commercial. Avec une certaine cruauté, le texte rassemble uniquement des bribes de paroles échangées par de véritables passants et de consommateurs anonymes de la cité souterraine pour former un monologue poétique, celui d'un vermisseau solitaire et monstrueux qui clame son appétit insatiable de manger, d'acheter et d'exercer sa puissance. Bref, dans les quatre déambulateurs audioguidés de Choinière, la recherche intérieure et individuelle d'authenticité s'oppose implicitement, par le malaise ou l'ironie, à l'inauthenticité séduisante de l'espace urbain montréalais.

ANNEXE I

ITINÉRAIRE ET STRUCTURE DE BIENVENUE À

Indications	Propos de l'audioguide	Notes sur l'espace scénique parcouru	Guides	Plage / folio
Sortir du bureau d'ARGGL!	Vérifier le fonctionnement de l'appareil	Le bureau est situé à l'étage du Théâtre La Licorne	Axelia	1 / 6
Marcher à droite (N) sur l'av. Papineau jusqu'à l'av. Laurier E	<ul style="list-style-type: none"> – Analepse réflexive sur l'accueil – Réflexion sur le choix de la destination touristique – Récit de l'arrivée du touriste : le trajet en taxi de l'aéroport à l'hôtel – Récit d'enfance de la dernière initiation du touriste 	<ul style="list-style-type: none"> – Avenue commerciale, un peu résidentielle – Au coin de Papineau et de Laurier, un homme tient un carton avec le nom du spect-acteur écrit dessus 	1	2 / 7-11
L'homme tenant un carton indique de tourner à droite (E) sur l'av. Laurier E; marcher jusqu'au cul-de-sac, près de l'homme tenant une torche électrique	<ul style="list-style-type: none"> – Récit de l'arrivée du touriste : le trajet en avion, l'aéroport sans personne pour l'accueillir avec un carton, le trajet de taxi, l'accueil à l'hôtel, la chambre d'hôtel 312 – Récit du rêve 1 : marche avec l'amour de sa vie sur une route de campagne, au bord d'un lac invisible, la nuit 	<ul style="list-style-type: none"> – Avenue résidentielle avec quelques commerces, dont des dépanneurs – À trois reprises, un extrait du texte de l'audioguide qui vient d'être dit est visible dans une vitrine – Grands édifices et stationnements non résidentiels à la fin de l'avenue notamment le Centre de réadaptation Lucie-Bruneau 	1; 1+2	2 / 11-15
Suivre l'homme à la torche à partir du cul-de-sac de l'av. Laurier, à l'est de la rue Fullum, dans un trou à travers la grille qui mène à un terrain vague un peu boisé sur le bord de la voie ferrée; boucle sur ce terrain du côté sud et retour sur l'av. Laurier, jusqu'au coin de la rue Fullum	<ul style="list-style-type: none"> – Récit du rêve 2 : dans un salon ancien, rencontre avec un homme et avec « Elle », le spectre d'une petite fille – Récit du rêve 3 : marche dans la neige jusqu'à la fenêtre de salon d'une maison habitée par une famille de Maliens qui se livrent à un horrible meurtre collectif sur l'un de leurs enfants – Récit du rêve 4 : traversée de la chambre 312 par une multitude de gens, rituel de trois femmes entourant le personnage couché dans son lit 	<ul style="list-style-type: none"> – Sur l'avenue Laurier, entre la rue Fullum et le cul-de-sac, le spect-acteur longe le côté de l'usine Alimex – La partie du terrain vague qui est parcourue se trouve derrière l'usine Alimex 	1+2; 2	2 / 15-18
Marche vers la gauche (S) sur la rue Fullum, jusqu'à rejoindre la Femme au parapluie, près du	<ul style="list-style-type: none"> – Passage d'un homme et d'un chien (uniquement sonore) – Récit de la sortie à l'extérieur après le réveil du touriste : sortie 	<ul style="list-style-type: none"> – En face de l'usine Alimex, édifice municipal d'arrondissement – Après le boul. St-Joseph, où 	2	3 / 18-19

Indications	Propos de l'audioguide	Notes sur l'espace scénique parcouru	Guides	Plage / folio
petit parc de Saint Pierre Claver, au coin de la rue Gilford	du bureau des gens dans la rue, recherche d'un restaurant réservé	on aperçoit l'imposant viaduc de la voie ferrée, la rue devient résidentielle et coquette		
Suivre la Femme au parapluie, qui tourne à gauche (E) sur la rue Gilford jusqu'au cul-de-sac, donnant seulement à droite (S) sur la rue Franchère	– Dialogue téléphonique entre Axelia et la Femme au parapluie	– La Femme au parapluie appelle Axelia avec son téléphone cellulaire – Passage près d'une aire de jeu pour enfants, qui se trouve à gauche, dans le parc		3 / 19-20
La Femme au parapluie indique la direction : marcher sur la rue Franchère de son extrémité nord jusqu'à son extrémité sud, dont l'intersection en « T » donne sur la rue Terrasse Guindon	– Discours sur les types de villes, d'architecture et autres réflexions – Récit de l'égarement du touriste, la nuit tombée, après plus d'une demi-heure de marche, dans une zone industrielle déserte – Transition du récit vers le surnaturel : rencontre de trois femmes cannibales, d'un garçon en fuite et d'un couple dont la femme dissimule un couteau	– Point de repère : clocher d'église au loin – Zone industrielle des deux côtés de la rue jusqu'à la rue Chapleau, puis industrielle seulement du côté droit et résidentielle du côté gauche (visiblement moins aisée) – La fin de la rue mène en face de la partie nord du parc Baldwin	2; 2+3; 3	3 / 20-23
Entrée dans la partie nord du parc Baldwin; marche vers la droite (O) jusqu'à une estrade sur le côté nord du terrain; s'asseoir dans l'estrade; y rester assis	– Transition de la zone industrielle inquiétante à une ambiance sonore de parc – Rassemblement festif (uniquement sonore) – Récit de l'histoire de Jessica, 7 ou 8 ans, forcée d'aller jouer de la flûte sur une scène extérieure de fête foraine; le personnage aurait été présent dans la foule	– Cette partie du parc est un terrain gazonné pour le football ou le soccer, avec des buts et des estrades – Triplex très soignés sur les rues entourant le parc	3	3-4 / 23-26
Se lever et marcher vers le bâtiment municipal en briques rouges, situé du côté sud de cette partie du parc; le contourner par la gauche; passer la grille de sortie du parc; traverser la rue Marianne E jusqu'à la partie centrale du parc; marcher jusqu'au centre du parc, où se trouve une fontaine lumineuse entourée de bancs; s'asseoir sur un banc et fumer une cigarette	– Fin du récit de l'histoire de Jessica et départ du personnage de la fête pour se rendre dans un restaurant – Récit du repas du personnage dans ce restaurant, récit au conditionnel de la rencontre qu'il aurait pu y faire avec son « ami » – Récit de la rencontre, dans ce même restaurant, d'un jeune homme avec un chien qui a payé l'addition, a invité le personnage à le raccompagner dans son camion, a roulé toute la nuit jusqu'à l'aurore et l'a amené en pleine forêt – L'homme, qui s'est révélé être le père du touriste (télescopage de deux souvenirs), est sorti avec lui dans une clairière et lui a dit	– Cette partie du parc est aménagée en une étoile de huit sentiers, uniformément bordés d'arbres, menant à une fontaine illuminée le soir – Un homme avec un chien est assis sur l'un des bancs de parc entourant la fontaine, non loin du spect-acteur	3	4 / 26-31

Indications	Propos de l'audioguide	Notes sur l'espace scénique parcouru	Guides	Plage / folio
	« c'est ici que je veux construire » – La Guide 3 révèle que l'homme assis en face, c'est lui, son père			
Appuyer sur pause, enlever les écouteurs et attendre	Aucun : arrêté	– L'homme au chien vient s'asseoir sur le même banc – Il raconte au spect-acteur l'histoire du lieu et il lui donne l'adresse de la maison où reprendre l'écoute		4 / 31
Se rendre au 4344, rue Fullum, maison située de l'autre côté de la rue, juste après la rue Marie-Anne (sortir du parc vers la droite [O], tourner à gauche [S] sur la rue Fullum, traverser)	Aucun : arrêté			4 / 31
S'approcher de la maison; observer par la fenêtre; après un moment, retourner sur ses pas sur la rue Fullum (N); tourner à gauche sur la rue Marie-Anne; marcher jusqu'à la « jeune femme au béret » au coin nord-ouest de la rue Bordeaux	– La maison se révèle être celle de l'enfance du personnage – L'histoire du voleur qui n'est jamais venu se révélant être le personnage lui-même; il vole des photos contenant ses souvenirs – Récit du rêve 5 (fait dans la chambre d'hôtel) : souvenir d'un repas de nuit avec « l'amour de sa vie », dans un « self-service » – Télescopage entre le souvenir du salon vitré de son enfance et d'un chalet familial en forêt	– Par la fenêtre de la maison, le spect-acteur peut voir l'intérieur d'un salon – la « jeune femme au béret » est en face d'un bâtiment de briques blanches, elle remet un album photo et une lampe de poche au spect-acteur	3	4 / 31-34
La jeune femme conduit le spect-acteur deux immeubles plus loin sur la rue Bordeaux (N), à l'entrée d'une ruelle, du côté ouest, et lui indique d'y entrer				4 / 34-35
Les photos de l'album contiennent l'image de la Guide 4 qui indique l'itinéraire dans la ruelle : segment le long d'un immeuble; virage à droite (N) et longue marche parallèle aux immeubles; virage à droite (E) et sortie	– Discours prophétique étrange	– Ruelle peu rassurante, avec des clôtures de bois de terrains résidentiels à l'est et un grillage à l'ouest; le long de deux stationnements et d'un petit parc – La sortie de la ruelle est à côté d'une pharmacie Jean Coutu, dont l'entrée est au coin de l'av. du Mont-Royal	4	5 / 34-35
À la sortie, à droite,				5 / 35

Indications	Propos de l'audioguide	Notes sur l'espace scénique parcouru	Guides	Plage / folio
la femme au béret surprend le spect- acteur en le prenant en photo avec un polaroid; elle lui remet la photo en cours de dévelop- pement et lui indique d'aller à gauche (N)				
Tourner à gauche sur l'av. du Mont-Royal; tourner à droite sur l'av. Papineau; marcher jusqu'au Théâtre La Licorne	– Plusieurs voix de passants disent « Bon soir, bienvenue!	Ces deux dernières voies sont plutôt passantes et commerciales, beaucoup plus rassurantes		5 / 35

ANNEXE 2

ITINÉRAIRE ET STRUCTURE D'ASCENSION

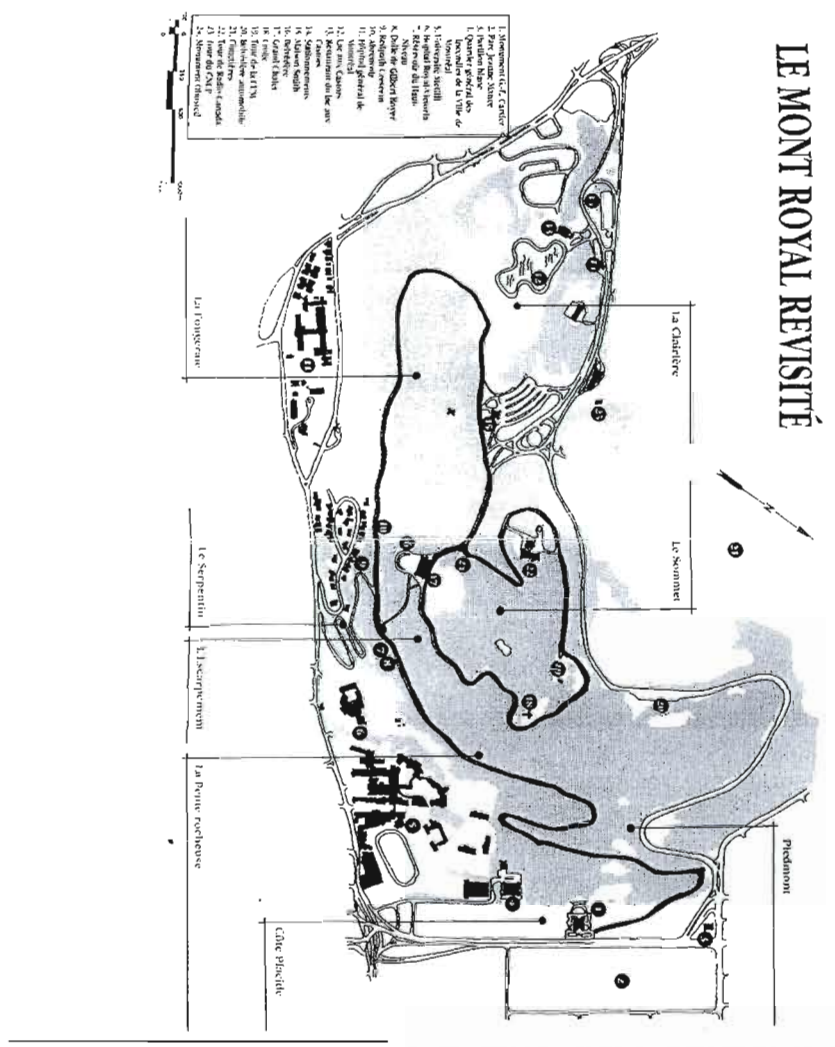
Personnages de l'audioguide ¹	Temps	Allocutaires	Rythme ²	Espace scénique parcouru	Plage / folio
MARIE (la Sainte Vierge)	Hors temps	Son enfant	84 BPM	<ul style="list-style-type: none"> – Étage des expositions de la Maison de la culture Côte-des-Neiges – Ascenseur – Rez-de-chaussée : salle de toilettes; sortie – Chemin de la Côte-des-Neiges, marche vers la gauche (N) – Station de métro Côte-des-Neiges – Wagon de métro de la ligne bleue, direction St-Michel (E) – Station de métro Parc – Du côté est de la rue Hutchison, traverser du côté ouest, en passant par l'intersection de la rue Ogilvy; marcher jusqu'à l'arrêt de l'autobus 80 ou 535 direction sud – Autobus sur la rue Hutchison (O); virage à gauche (S) sur l'av. du Parc; trajet jusqu'à l'arrêt du monument Sir George-Étienne Cartier (parc du Mont-Royal) – Marche à droite de la statue (N), jusqu'au début du chemin Olmsted 	1-7 / 5-15
MAISONNEUVE 32 (Paul Chomedey de Maisonneuve, 1612-1641)	Janvier 1643	Seigneur (le Christ) et lui-même	69 BPM	Section du chemin Olmsted longeant la Côte Placide (N)	7 / 15-19

¹ Tous les personnages sont uniquement présents sur l'audioguide. Les noms sont en majuscules, suivis de l'âge, de manière identique aux didascalies du texte. Les parenthèses identifient la personne réelle, décédée ou non, à laquelle le personnage est identifié, sauf dans le cas de personnages complètement fictifs.

² Il s'agit du rythme des bruits de pas des personnages, auquel le spect-acteur doit ajuster sa marche. Les didascalies l'indiquent à chaque nouveau personnage. L'acronyme BPM signifie « battements par minute ».

Personnages de l'audioguide ¹	Temps	Allocutaires	Rythme ²	Espace scénique parcouru	Plage / folio
DRAPEAU 11 (Jean Drapeau, maire de Montréal, 1954-1957 et 1960-1986)	Septembre 1927	Jésus (ami imaginaire)	84 BPM	– Fin de la section du chemin Olmsted longeant la Côte Placide (N), virage à gauche – Section du chemin Olmsted du grand Piedmont (S)	7-8 / 19-24
OLMSTED 79 (Frederick Law Olmsted, 1822-1903)	Juin 1901	« Amour » (une femme ou la forêt)	60 BPM	– Fin du Grand Piedmont (S), virage à droite (N) – Section du chemin Olmsted du petit Piedmont, virage à gauche (O), s'asseoir sur l'un des trois bancs dans la courbe du chemin – Section du chemin Olmsted de la Pente rocheuse (S)	8-10 / 24-30
JOGGEUR 41	Mai 1989	Indéfini	84 BPM	– Fin de la Pente rocheuse	10 / 30-33
FEMME 63	Octobre 1876	Son enfant	69 BPM	– Section du chemin Olmsted de l'Escarpement (O) – Petit sentier, un peu à gauche (S-O), qui longe l'escarpement – Petit « parc » gazonné avec peu d'arbres, des bancs et des tables	10-11 / 34-38
BRASSARD 18 (André Brassard, 1942-)	Août 1960	Des personnages du <i>Songe de la nuit d'été</i> ou un amant	84 BPM	– Aller s'asseoir sur le rocher près de l'escalier de bois qui mène au Chalet et au Belvédère (N-O)	11 / 38-42
SUICIDAIRE 24	Août 1981	Lui-même	84 BPM	– Monter l'escalier (N-O) – Section de sentier qui mène au Belvédère (O) – Marche jusqu'au bord du Belvédère (S), près du pointeur qui indique le mont Saint-Hilaire	12 / 42-47
BLONDIN 52	Juillet 1999	Une personne à convertir	60 BPM	– Se retourner vers le Chalet de la montagne (N) et s'y rendre – Sortir du Chalet et aller s'asseoir dans les marches extérieures – Descendre les marches, aller vers la gauche (E) pour reprendre le sentier Olmsted	13-14 / 47-52
CHOINIÈRE 33 (Olivier Choinière, 1973-)	Juillet 2006	Lui-même et implicitement le spect-acteur	84 BPM	– Marche sur le sentier Olmsted vers la Croix (E, N-E, N-O, N-E, S-E, N-E) – Dépasser le sentier secondaire qui mène à la Croix et la contourner (N-E, N, N-O) jusqu'à un banc qui se trouve au nord de la Croix – S'asseoir sur le banc	14-15 / 52-60

ANNEXE 3

PLAN DU SENTIER OLMSTED DU PARC DU MONT-ROYAL³

³ Petronella van Dijk, (dir. publ.), *Le mont Royal revisité : le chemin Olmsted*, Montréal, Centre de la Montagne, 1993, p. 33 (couverture dépliant).

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus étudié

Choinière, Olivier, 2006a, *Ascension : pèlerinage sonore sur le mont Royal*, texte inédit¹, 60 p.

_____, 2005a, *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)*, Montréal, Centre des auteurs dramatiques, 35 p.

b) Autres œuvres de théâtre de rue (ou hors salle) d'Olivier Choinière

Choinière, Olivier, 2007, *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)*, version pour la ville d'Ottawa (en français), texte inédit, 45 p.

_____, 2006b, « Projet Minerve ou Le Responsable et vous », service théâtral à domicile dans Théâtre du Grand Jour, *Les Grands Responsables*, texte inédit, 18 p.

_____, 2005b, *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)*, pièce de théâtre filmée avec montage, prod. Ève Marchand, Montréal, document inédit, DVD, 77 min 21 s, son, couleur.

_____, 2005c, *Les Secours arrivent bientôt*, texte inédit, 7 p.

_____, 2003a, *Beauté intérieure*, suivi de *Chien savant* et de *Two thousand mile end*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 99 p.

_____, 2002a, *Jocelyne est en dépression : tragédie météorologique*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 67 p.

_____, 2002b, « Projectile », performance théâtrale dans Théâtre du Grand Jour, *Mai 02 – Liberté à la carte*, texte inédit, 8 p.

_____, 2001, *Agromorphobia : mélodrame végétarien de Elvire O'Connor, tiré du manuscrit retrouvé*, Montréal, Centre des auteurs dramatiques, 55 p.

¹ Les documents inédits sont disponibles pour consultation au centre Figura du département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, réunis en trois cahiers reliés. L'auteur en a confié la responsabilité au groupe de recherche de Shawn Huffman, qui est affilié à Figura.

_____, 2000a, *Tsé-tsé : tragédie ubiquiste de Léone Rivière-Coche, tirée du manuscrit retrouvé*, Montréal, Centre des auteurs dramatiques, 72 p.

_____, 1998, *Le bain des raines*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 108 p.

c) *Essais et textes d'opinion d'Olivier Choinière*

Choinière, Olivier, 2006c, « Forme ou fantaisie? », *Jeu*, n° 120 (3^e trimestre), p. 120-122.

_____, 2006d, « Moi le premier », *Liberté*, n° 273 (septembre), p. 16-22.

_____, 2006e, « Journal incliné », texte inédit, 12 juillet, 12 p.

_____, 2003b, « Je m'engage à ne plus dire... », lettre lue dans le cadre du *Sommet* (Théâtre du Grand Jour, Montréal, 28 et 29 octobre 2000), *The Gazette*, 16 août, p. D1 et D6.

_____, 2002c, « Écran de fumée », *Voir*, vol. 16, n° 32 (15 avril), p. 9.

_____, 2002d, « Si j'ose dire », *Jeu*, n° 103 (2^e trimestre), p. 91-97.

_____, 2000b, « De l'engagement au double refus », *Jeu*, n° 94 (1^{er} trimestre), p. 66-71.

d) *Études*

Andrès, Bernard, 1985, « Notes sur l'expérimentation théâtrale au Québec », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3 (hiver), « Théâtre québécois : tendances actuelles », p. 15-52.

Aronson, Arnold, 1981, *The History and Theory of Environmental Scenography*, Ann Arbor (États-Unis), UMI Research Press, 282 p.

Augé, Marc, 1992, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 149 p.

Bablet, Denis *et al.* (dir. publ.), 1969, *Le lieu théâtral dans la société moderne*, 3^e éd., Paris, Éditions du CNRS, coll. « Le Chœur des muses », 248 p.

Baillet, Jean-Luc et Nicolas Roméas (dir. publ.), 1997, *Cassandre*, hors série « Arts de la rue, n° 18 », « Rue, art, théâtre », non paginé.

Bailly, Antoine S. et Renato Scariati, 2004, « L'humanisme en géographie », dans Antoine S. Bailly (coord.), *Les concepts de la géographie humaine*, 5^e éd., Paris, Armand Colin, coll. « U. Série Géographie », p. 213-228.

- Barthes, Roland, 1985, « Sémiologie et urbanisme », dans *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, p. 261-271.
- Beaufort, Philippe, 1995, « De l'acteur au spectateur : la confrontation des bios scéniques? », *L'Annuaire théâtral*, n° 18 (automne), « Le regard du spectateur », p. 15-30.
- Benjamin, Walter, 1989 [1929], « Le retour du flâneur », dans Franz Hessel, *Promenades dans Berlin*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Débuts d'un siècle », p. 255-259.
- Berger, Patrick et Jean-Pierre Nouhaud, 2004, *Formes cachées, la ville*, Lausanne (Suisse), Presses polytechniques et universitaires romandes, 221 p.
- Bernard, Michel, 1994, « Les modèles de théâtralisation dans le théâtre contemporain », *Revue d'esthétique*, n° 26, p. 95-106.
- Berteau-Lord, Geneviève, 2004, « Le lieu de la révolte : dramaturgie et engagement dans le théâtre d'Olivier Choinière : le cas d'*Autodafé* », mémoire de maîtrise, Département d'art dramatique, Université du Québec à Montréal, 146 f.
- Biet, Christian et Christophe Triau, 2006, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1050 p.
- Biot, Paul, Henri Ingberg et Anne Wibo (dir. publ.), 2000, *Études théâtrales : Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, suivi de *Hommage à Philippe Ivernel*, Louvain (Belgique), Centre d'études théâtrales, 167 p.
- Boal, Augusto, 1996 [1966], *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte et Syros, coll. « La Découverte / Poche », 209 p.
- Bourdieu, Pierre, 1998 [1992], *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, nouv. éd. rev. et corr., Paris, Seuil, 567 p.
- _____, 1991, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89 (septembre), p. 3-46.
- _____, 1971, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 22, p. 49-126.
- Bourdon, Marie-Claude, 2007, « Dans la jungle urbaine », *Inter*, vol. 5, n° 1 (printemps), p. 6-9.
- Bouvet, Rachel, 2006, *Pages de sable : essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ, 204 p.

- Brault, Marie-Andrée, 2002, « Safari urbain ou La fois où j'ai lancé un nain », *Jeu*, n° 104 (3^e trimestre), p. 170-175.
- _____, 2000, « Le Nouveau Théâtre Expérimental devant la critique : la question de l'expérimentation », *L'Annuaire théâtral*, n° 28, p. 151-162.
- Brecht, Bertolt, 1997 [1924], *Dans la jungle des villes*, traduit de l'allemand par Stéphane Braunschweig, Paris, L'Arche Éditeur, 89 p.
- Breton, Jean-Marie (dir. publ.), 2004, *Tourisme, environnement et aires protégées : Antilles-Guyane, Haïti, Québec*, Karthala, 524 p.
- Brockett, Oscar G., 2000, « Margins and Centers », dans John W. Frick (dir. publ.), *Theatre at the Margins. The Political, the Popular, the Personal, the Profane : Actes de la 8^e édition du symposium organisé par « Theatre symposium »* (Université d'Alabama, avril 2000), Tuscaloosa (États-Unis), The University of Alabama Press, p. 7-21.
- Brosseau, Marc, 1996. *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Géographie et cultures », 246 p.
- Brunel, Suzel (dir. publ.), 2005, « Étude de caractérisation de l'arrondissement historique et naturel du Mont-Royal », *Commission des biens culturels du Québec*, en ligne (3 fichiers en format PDF), <http://www.cbqc.gouv.qc.ca/mont_royal.html>, consulté le 6 septembre 2008, 264 p.
- Canivet, Pascale (dir. publ.), 1997, *Théâtre ambulant : Nouvelles formes, nouveaux lieux : Actes du forum de Loches* (Loches, juin 1996), Orléans (France), HYX, 127 p.
- Carpentier, André, 2004, « Huit remarques sur l'écrivain en déambulateur urbain », dans André Carpentier et Alexis L'Allier (dir. publ.), *Les écrivains déambulateurs : poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », p. 45-68.
- Certeau, Michel de, 1990, « Pratiques d'espace », dans *L'invention du quotidien*, t. 1 « Arts de faire », Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », p. 137-191.
- Chalas, Yves, 2000, *L'Invention de la ville*, Paris, Anthropos, coll. « Villes », 199 p.
- Chaudoir, Philippe, 2000, *Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue » : la ville en scènes*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 318 p.
- Cohen-Cruz, Jan (dir. publ.), 1998, *Radical Street Performance : An International Anthology*, Londres et New York, Routledge, 302 p.
- Collot, Michel, 2005, « Pour une poétique du paysage », dans Adélaïde Russo et Simon Harel (dir. publ.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation dans les*

- contextes francophones interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 270-280.
- Cramesnil, Joël, 1998, « Une aventure théâtrale en marge de l'institution : la Cartoucherie de Vincennes », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, n° 4, p. 327-348.
- Dagognet, François, 1998, « La force créatrice de la marge », *Informations sociales*, n° 68, p. 100-104.
- Debarbieux, Bernard, 2004, « Les problématiques de l'image et de la représentation en géographie », dans Antoine S. Bailly (coord.), *Les concepts de la géographie humaine*, 5^e éd., Paris, Armand Colin, coll. « U. Série Géographie », p. 199-211.
- Debord, Guy, 1992 [1967], *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 209 p.
- Demers, Marie, 2008, *Pour une ville qui marche. Aménagement urbain et santé*, Montréal, Écosociété, 287 p.
- Dijk, Petronella van (dir. publ.), 1993, *Le mont Royal revisité : le chemin Olmsted*, Montréal, Centre de la Montagne, 31 p.
- Dion, Robert, 2006, « Franz Hessel ou l'Art difficile de la promenade », dans Rachel Bouvet, André Carpentier, Daniel Carpentier et Daniel Chartier (dir. publ.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, p. 207-231.
- Dumas, Ève, 2004, « Le spectateur-roi », *Jeu*, n° 111 (2^e trimestre), p. 170-175.
- Ebstein, Jonny et Philippe Ivernel (dir. publ.), 1983, *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, t. 2., Lausanne (Suisse), L'Âge d'homme, coll. « Théâtre/recherche », 172 p.
- Eliade, Mircea, 1965 [1957], *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 181 p.
- Estournet, Jean-Pierre et Bernard Bégadi, 1992, *Scènes de rue*, Paris, Mermon, non paginé.
- Féral, Josette, 1988, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, n° 75 (septembre), p. 347-361.
- Foucault, Michel, 1994 [1984], « Des espaces autres », *Dits et écrits : 1954-1988*, t. 4 (1980-1988), Paris, Gallimard, p. 752-762.
- Freud, Sigmund, 1988 [1901], *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 146 p.
- _____, 1985 [1919], « L'inquiétante étrangeté », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », p. 209-263.

- Garnier, Alain, 1984, *Les nouvelles cités dortoirs : l'expansion de la maison individuelle périurbaine*, Lausanne (Suisse), Presses polytechniques romandes, coll. « Villes, régions et sociétés », 204 p.
- Gibson, Timothy A., 2005, « La ville et le "spectacle" : commentaires sur l'utilisation du "spectacle" dans la sociologie urbaine contemporaine », trad. de Geneviève Perreault, *Sociologie et sociétés*, vol. 37, n° 1, p. 171-191.
- Giesz, Ludwig, 1978, « L'homme-kitsch considéré comme touriste », dans Gillo Dorfles, (dir. publ.), *Le kitsch : un catalogue raisonné du mauvais goût*, trad. de l'italien par Paul Alexandre, préface de Jean Duvignaud, Bruxelles, Complexe Bruxelles, p. 162-181.
- Giguère, Amélie, 2004, « Marcher à la rencontre de l'autre », *Jeu*, n° 113 (4^e trimestre), p. 92-96.
- Godin, Jean-Cléo, 2000, « Les engagés de la petite scène », *Jeu*, n° 94 (1^{er} trimestre), « Engagement nouvelle vague », p. 58-65.
- _____, 1988, « Un Grand Cirque (peu) Ordinaire », dans *Théâtre québécois*, Montréal, Bibliothèque québécoise, t. 2, p. 127-147.
- Goffman, Erving, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 2 t.
- Gouhier, Jean, 1989, « La marge, espace intermédiaire », *Géographie sociale*, n° 8, « France et Québec : Espaces ruraux en mutation », p. 81-91.
- Grafmeyer, Yves et Isaac Joseph (dir. publ.), 1990, *L'École de Chicago : naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, coll. « Res », 377 p.
- Grafmeyer, Yves, 1994, *Sociologie urbaine*, Paris, F. Nathan, coll. « 128 », 127 p.
- Greimas, Algirdas Julien, 1986, « For a topological semiotics », dans Mark Gottdiener et Alexandros Lagopoulos (dir. publ.), *The City and the Sign : an Introduction to Urban Semiotics*, New York, Columbia University Press, 344 p.
- Gruslin, Adrien, 1985, « Le théâtre politique au Québec : une espèce en voie de disparition », *Jeu*, n° 36, p. 32-39.
- Guénoun, Denis, 1994, *L'exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre*, La Tour d'Aigues (France), Éditions de l'Aube, 62 p.
- Gyldén, Axel et Patrice Gouy, 1999, « La loi de la jungle », *L'Actualité*, 1^{er} décembre, p. 101-106.

- Hartog, François, 2003, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 257 p.
- Hentsch, Thierry, 2002, *Raconter et mourir : aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, t. 1, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 431 p.
- Hopkins, D. J., 2003, « Mapping the Placeless Place : Pedestrian Performance in the Urban Spaces of Los Angeles », *Modern Drama*, vol. 46, n° 2 (été), p. 261-284.
- HorsLesMurs (éd.), 2007, « Présentation des festivals de cirque et de rue en France », article paru d'abord dans *Le Goliath* (2005-2006), Paris, HorsLesMurs, *Festivals – événements*, en ligne, <<http://www.horslesmurs.asso.fr/>>, consulté le 14 avril 2007.
- Internationaal straattheaterfestival, 2007, *Actes du Colloque Hors les Murs* (Gand [Belgique], 9-10 novembre 2006), Paris, HorsLesMurs, 55 p.
- Klein, Wolfgang, 1994, « La deixis spatiale dans les indications d'itinéraire », trad. et adapt. de l'anglais par Jeanne-Marie Barberis, dans Jeanne-Marie Barberis (dir. publ.), *La Ville : Arts de faire, manières de dire*, Montpellier, Université Paul-Valéry, p. 45-98.
- Koningson, Elie, 2007, « Espaces dramatisés », *Ligeia*, vol. 20, n° 73-74-75-76 (janvier-juin), « Art et espace », p. 76-84.
- L'Allier, Alexis, 2004, « La déambulation, entre nature et culture », dans André Carpentier et Alexis L'Allier (dir. publ.), *Les écrivains déambulateurs : poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », p. 13-44.
- Lamarre, Stéphanie, 2005, « Militer par l'art pour produire du sens : Étude anthropologique d'une troupe de théâtre d'intervention de Montréal », mémoire de maîtrise, Département d'anthropologie, Université de Montréal, 182 f.
- Larrue, Jean-Marc, 1995, « Les paradoxes du lieu », *L'Annuaire théâtral*, n° 17 (printemps), p. 9-16.
- Le Breton, David, 2004, *Le théâtre du monde. Lecture de Jean Duvignaud*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Lectures », 218 p.
- _____, 2000, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, coll. « Suites sciences humaines », 176 p.
- Le Grand, Eva (dir. publ.), 1996, *Séductions du kitsch : roman, art et culture*, Montréal, XYZ, 184 p.
- Le Saux, Anne-Marie, 2004, « Analyse de l'installation éphémère *in situ* comme forme d'opposition à la prolifération des non-lieux : le collectif Martha Fleming & Lyne

- Lapointe et l'Action terroriste socialement acceptable », mémoire de maîtrise, Département de sociologie, Université du Québec à Montréal, 133 f.
- Lévy, Bertrand, 2006, « Géographie et littérature : une synthèse historique », *Le Globe. Revue genevoise de littérature*, t. 146, « Géographie et littérature », p. 25-52.
- Linteau, Paul-André, 2007 [1992], *Brève histoire de Montréal*, nouv. éd. rev. et augm., Montréal, Boréal, 189 p.
- Lipovetsky, Gilles, 1993 [1983], *L'ère du vide : Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 246 p.
- Lofland, Lyn H., 1973, *A World of Strangers : Order and Action in Urban Public Space*, New York, Basic Books, 223 p.
- Lynch, Kevin, 1999 [1960], *L'image de la Cité*, trad. de l'anglais par Marie-Françoise Vénard et Jean-Louis Vénard, Paris, Dunod, 221 p.
- Madral, Philippe, 1969, *Le théâtre hors les murs*, Paris, Seuil, coll. « Théâtre », 253 p.
- Martin, Bradford D., 2004. *The Theatre is in the Street : Politics and Performance in Sixties America*, Amherst (États-Unis), University of Massachusetts Press, 210 p.
- Mason, Bim, 1992, *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, Londres et New York, Routledge, 220 p.
- McNamara, Brooks, Jerry Rojo et Richard Schechner, 1975, *Theatres, Spaces, Environments : Eighteen Projects*, New York, Drama Book Specialists, 181 p.
- Meneghello, Sarah, 2003, « Le théâtre d'appartement, entre marge et marginalité », dans Sylvie Jouanny (dir. publ.), *Marginalités et théâtres : pouvoir, spectateurs et dramaturgie : Actes du colloque international organisé par le Centre d'études du Théâtre de l'Université de Paris XII* (Paris, 19 et 20 septembre 2002), Saint-Genouph (France), Librairie Nizet, p. 35-47.
- Moles, Abraham, 1976 [1971], *Psychologie du kitsch : l'art du bonheur*, nouvelle éd. révisée par Élisabeth Rohmer, Paris, Denoël/Gonthier, 232 p.
- Morisset, Lucie K., 1998, *Arvida, cité industrielle : une épopée urbaine en Amérique*, Sillery (Québec), Septentrion, 251 p.
- Neveux, Olivier, 2007, *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 321 p.
- Pavis, Patrice, 2004, *Dictionnaire du théâtre*, éd. rev. et corr., Paris, Armand Colin, 447 p.

- Pavlovic, Diane, 1985, « Nouveaux archétypes d'une génération perdue », *Jeu*, n° 36 (3^e trimestre), p. 107.
- Perrier, Yvon, 2007, « Trop de théâtres, pas assez de théâtre... », *Jeu*, n° 122 (1^{er} trimestre), « Théâtre et argent », p. 115-117.
- Porteous, J. Douglas, 1987, « Deathscape : Malcom Lowry's topophobic view of the city », *The Canadian Geographer / Le Géographe canadien*, vol. 31, n° 1, p. 34-43.
- Przychodzen, Janusz, 2001, *Vie et mort du théâtre au Québec : Introduction à une théâtritude*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 431 p.
- Raynaud de Lage, Christophe et Robert Abirached, 2000, *Intérieur rue : 10 ans de théâtre de rue (1989-1999)*, Paris, Éditions théâtrales, 175 p.
- Relph, Edward Charles, 1976, *Place and placelessness*, Londres, Pion, coll. « Research in planning and design », 156 p.
- Rey, Alain (dir. publ.), 1998, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 3 t.
- Ronfard, Jean-Pierre, 1979, « Contre le théâtre pour », *Jeu*, n° 12, p. 248-253.
- Roszak, Theodore *et al.* (dir. publ.), 1995, *Ecopsychology : Restoring the Earth, Healing the Mind*, San Francisco (États-Unis), Sierra Club, 338 p.
- Rousseau, Jean-Jacques, 1984 [1782], *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Grands écrivains, coll. « Grands écrivains », 189 p.
- Schechner, Richard, 1973, *Environmental Theater*, New York, Hawthorn Books, 339 p.
- Schlossman, David A., 2002, *Actors and Activists : Politics, Performance, and Exchange Among Social Worlds*, Londres et New York, Routledge, 343 p.
- Schmitt, Jean-Pierre, et Jean-Pierre Bolliet, 2002, *La Socialisation*, Rosny (France), Bréal, coll. « Thèmes & Débats sociologie », 124 p.
- Sigouin, Gérald, 1982, *Théâtre en lutte : le Théâtre Euh!*, Montréal, VLB éditeur, 303 p.
- Taylor, Charles, 1992, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmins, coll. « L'Essentiel », 150 p.
- Therrien, Eve Irène, 2006, « De l'autopsie à l'utopie : Le rituel dans le théâtre expérimental québécois chez le collectif Momentum, Normand Charette et Denis Marleau », thèse de doctorat, New York, New York University, 240 f.

- Thibault, André, 1998, « Le comédien », *Possibles*, vol. 22, n° 2 (printemps), « Un art qui s'engage », p. 49-90.
- Tomas, François, 2003, *Les temporalités des villes*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 219 p.
- Tuan, Yi-Fu, 2006, « Le corps, les relations personnelles et les valeurs spatiales », dans *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, trad. de l'anglais par Céline Pérez, Genève (Suisse), In folio, p. 38-54.
- _____, 1979, *Landscapes of fear*, Minneapolis (États-Unis), University of Minnesota Press, 262 p.
- _____, 1978, « The City : Its Distance from Nature », *Geographical Review*, vol. 68, n° 1 (janvier), p. 1-12.
- _____, 1974, *Topophilia : A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Englewood Cliffs (États-Unis), Prentice-Hall, 260 p.
- Urbain, Jean-Didier, 1991, *L'idiot du voyage : histoires de touristes*, Paris, Plon, 270 p.
- Vaïs, Michel (dir. publ.), 2008, *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*, Montréal, Québec Amérique, 422 p.
- _____, (dir. publ.), 2004, « Théâtre d'intervention » (dossier), *Jeu*, n° 113, p. 58-139.
- _____, 2000, « Les nouveaux visages de l'engagement : Les Entrées libres de *Jeu* », *Jeu*, n° 94 (1^{er} trimestre), « Engagement nouvelle vague », p. 120-135.
- Vierne, Simone, 2000, *Rite, roman, initiation*, nouv. éd., Grenoble (France), Presses universitaires de Grenoble, 191 p.
- Vigeant, Louise, 1989, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Éditeurs, coll. « Synthèse », 226 p.
- Walker, John, 1998, « City Jungles and Expressionist Reifications from Brecht to Hammett », *Twentieth Century Literature*, vol. 44, n° 1 (printemps), p. 119-133.
- Westphal, Bertrand, 2007, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 278 p.
- _____, 2005 (30 septembre), « Pour une approche géocritique des textes », *SFLGC (Vox Poetica)*, 2008, en ligne, <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=51>>, consulté le 30 janvier 2008, d'abord publié dans Bertrand Westphal, *La Géocritique mode d'emploi*, Paris, Minuit, coll. « Espaces Humains », 2000, p. 9-40.

White, Kenneth, 2008, « À la recherche de l'espace perdu. Approches de la géopoétique », dans Rachel Bouvet et Kenneth White (dir. publ.), *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », p. 11-30.

_____, 1994, *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 362 p.

Wickham, Philip, 2000, « La fin des certitudes. Entretien avec Stacey Chistodoulou », *Jeu*, n° 94 (1^{er} trimestre), « Engagement nouvelle vague », p. 112-119.

Wirth, Louis, 1990 [1938], « Le phénomène urbain comme mode de vie », trad. et prés. par Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, dans Yves Grafmeyer et Isaac Joseph (dir. publ.), *L'École de Chicago : naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, coll. « Res », p. 255-281

e) Critiques et entrevues journalistiques citées

Baillargeon, Stéphane, 2007, « Scène Québec : 700 artistes prennent Ottawa d'assaut », *Le Devoir*, cahier « Culture », 23 avril p. B8.

Bélair, Michel, 2004, « Théâtre : Ah, le cul... », *Le Devoir*, cahier « Culture », 14 septembre, p. B7.

Bérubé, Jade, 2005, « Une nouvelle saison théâtrale : Haut-parleurs », *Voir*, n° 35, vol. 19, 1^{er} septembre, p. 16.

Bilodeau, Josée, 2006, « Fantasma d'éternité », *Ici*, 14 au 21 septembre, s. p.

Dumas, Ève, 2005, « Oliver Choinière : Du théâtre pour les oreilles », *La Presse*, cahier « Arts et spectacles », 27 août, p. 9.

_____, 2003, « Fini le théâtre sur le toit », *La Presse*, cahier « Arts et spectacles », 6 août, p. C3.

Larochelle, Claudia, 2006, « Pèlerinage sonore », *Journal de Montréal*, 30 septembre, p. 94.

Marsolais, Marie-Claude, 2008, « Olivier Choinière : Espace commun », *Voir*, 17 avril, p. 16

Perron, Patricia, 2005, « Face cachée : Olivier Choinière », *Ici*, 10 novembre, p. 46.

Vézina, Michel, 2004, « La rue, le fric », *Ici*, 29 juillet au 4 août, p. 52.